

# كنوز التحف المعدنية

## في

## القصور الإسلامية





بسم الله الرحمن الرحيم



# كنوز التحف المعدنية

# في

# القصور الإسلامية

جيمس ألان
ومساهمة من قبل فرانسيس ماديسون

# تمهيد

بناءً على إرشادات صاحب السمو معالي الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر، توليت مسؤولية جمع مجموعة وطنية من التحف الفنية الإسلامية لدولة قطر منذ عام ١٩٩٧ . وتعتبر التحف الفنية المعدنية فيها من أرقى التحف النادرة ضمن المجموعة، وقد تم إنتقاء ثلاثين من صفوة التحف لتكون أعمالاً تعرض للمرة الأولى في معرض كنوز التحف المعدنية في القصور الإسلامية الذي سيقام ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي السنوي الأول في شهر مارس ٢٠٠٢ .

وبهذه المناسبة يسرّني أن أعبر عن خالص شكري وتقديري للدكتورة ربيكا فوت، مديرة جمعية الفنون الإسلامية في لندن، وللسيد سايمون راي منظم ومقيّم هذا المعرض. كما ويسرّني أيضاً أن أقدم شكري الخاص للسيدة نيغيت يوسف منسّقة برامج جمعية الفنون الإسلامية. بالإضافة إلى ذلك، أدين بالشكر والامتنان للسيد جيمس ألان أمين قسم الفنون الشرقية في متحف أشموليان، لكتابته نص هذا الكتالوج، وكذلك للسيد فرانسيس ماديسون لمساهمته القيّمة في كتابة موضوع الإسطرلاب. كما أود أيضاً أن أتقدم بالشكر للسيد عيسى بيدون الناظر المشرف على قسم التحف المعدنية في الدوحة ولمعاونه السيد حاتم آل حميدة، لعنايتهما الكبيرة بالتحف المعدنية.

وختاماً، لا يسعني إلا أن أعبر عن جزيل الشكر والامتنان لجميع العاملين الآخرين في الدوحة وفي لندن للجهود التي بذلوها للمساهمة في تحقيق نجاح هذا المعرض.

**سعود بن محمد بن علي آل ثاني**
رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

## بعض الملاحظات التمهيدية

تم قياس جميع الأشياء خصيصاً لهذا الكتالوج، ويمكن أن تختلف المقاسات هنا عن تلك المنشورة سابقاً.

الغلاف الأمامي : كتالوج رقم ١ ( مقبض باب )
الغلاف الخلفي : كتالوج رقم ٢١ ( باب فانوس )
صفحة ١٣ : كتالوج رقم ٤ ( الغطاء الداخلي لصندوق خط )

# مقدمة

يُعدّ فن التحف المعدنية المطعّمة من الإنجازات الرائعة لحضارة الإسلام في العصور الوسطى، وذا حضور بارز في أية مجموعة عن الفن الإسلامي. طبعاً لا يمكن القول بأن القطع الثلاثين في هذا المعرض والكتالوج تغطي كامل فن التحف المعدنية الإسلامي بأي شكل من الأشكال، فهذا مستحيل على عيّنة عددية صغيرة كهذه، ولكنها شاهدة على ثراء هذه الحرفة في الإسلام خلال العصور الوسطى من حيث الجودة والتصميم وعلى غنى تراثه الثقافي، كما أنها تعكس طبيعة مجتمع ذلك العصر دينياً ونخبوياً وصناعياً.

ويتفاوت مدى اعتبار التحف الواردة في هذا الكتالوج دينية خصوصاً تفاوتاً كبيراً، فطابع بعضها إسلامي حتماً، فعلى سبيل المثال، تحمل ألواحاً منمّقة لباب حديدي من بوابة بغداد (رقم ٣٠) ـ التي تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي ـ آية قرآنية: «وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس» (سورة ٥٧: ٢٥). وعلى الرغم من أن هذه الآية ليست مثالاً عميقاً على الفكر الديني الإسلامي، إلا أننا لن نرى مثيلاً لها مكتوباً في أية بوابة خارج العالم الاسلامي.

وإحدى ميزات الثقافة الإسلامية هي الفوانيس رائعة التزيين التي تتدلى في المساجد والمعالم الدينية، وأشهر هذه الفوانيس هي ذات الزجاج المطلي بالمينا التي صنعت للمساجد التي شيّدها حكّام مصر وسوريا من المماليك في القرن الرابع عشر الميلادي، لكن النموذج المصنوع من النحاس الأصفر المطعّم والموجود في هذا المعرض (رقم ٢٠) ـ الذي صُنع لضريح السلطان المملوكي بيبرس في القرن الثالث عشر ـ لم يكن أقل انتشاراً في ذلك العصر. أحد الأمثلة غير المملوكية يتمثل في فانوس النحاس المطلي (تومباك) (رقم ٢١)، الذي صُنع على الأغلب في إسطنبول في مطلع القرن السادس عشر لمسجد السلطان العثماني بيازيد الثاني (حكم من ١٤٨١–١٥١٢م).

ربما لعبت بعض الشمعدانات الواردة في المجموعة دوراً دينياً، حيث كانت أزواج منها توضع في محاريب المساجد على الأقل منذ القرن الثالث عشر الميلادي فصاعداً في مصر وسوريا، ومنذ القرن الخامس عشر في تركيا. وهكذا، على سبيل المثال، استُخدم شمعدان زوجة السلطان المملوكي قايتباي (حكم من ١٤٦٨–١٤٩٦م) (رقم ١٠) لاحقاً في زاوية دينية، أو ما يسمى بدير الدراويش رغم أن استخدامها الأصلي كان دنيوياً. لكن من المستحيل الجزم فيما إن كانت وظيفة الشمعدان الأصلية دينية أو دنيوية ما لم يحمل كتابة منقوشة تشرح حقيقة الأمر[1]. وعلى أية حال ليس هناك من شك في أن أضواء الشمعدانات غمرت ليالي الاحتفالات الرسمية المملوكية[2].

لقد ارتبط المعنى الديني بالكشكول (طاسة النبيذ عند الدراويش) منذ القرن السابع عشر الميلادي في إيران (رقم ١٥)، حيث ارتبطت هذه الآنيات ارتباطاً وثيقاً بالصوفيين الجوّالين في تلك الفترة. وكذلك ارتبطت به أيضاً معانٍ ضمنية غير إسلامية، فعلى سبيل المثال رمز الشكل الهلالي للقارب إلى القمر، بينما رمزت الشمس إلى النبيذ المسكوب فيه، والجمع بينهما شكل قِران القمر والشمس الجديدين، وبالتالي استُخدمت خلال مهرجانات النيروز والعيد في ختام شهر رمضان المبارك. وقد تبنّت الرمزية الإسلامية الصوفية الأواني على يد الصوفيين.

يمكن أيضاً ربط بعض معانٍ دينية بالأباريق والأحواض (مثال: الأرقام ١٦ و١٧ و١٨ و١٩). فقد اعتُبرت النظافة بعد الطعام في حضارة الإسلام خلال العصور الوسطى واجباً دينياً وضرورة ملحّة، وكان كرم الضيافة فضيلة أُطنبَ مدحها في الثقافة السائدة آنذاك، وقد أدى هذا إلى إنتاج متواصل من أباريق وأحواض بديعة للاستخدام في ضيافة البلاط، ونماذج أكثر تواضعاً للاستعمال في منازل الأفراد الأقل ثروة.

لم ترتبط أية وظائف دينية بالصينية المملوكية الضخمة (رقم ٢٩) ومَنصب الصينية رائع التصميم الذي يعود إلى أصل سوري أو جزيري من القرن الثالث عشر (رقم ٥). وتعني حقيقة انتشار الإسلام في الدول ذات المناخ الجاف الحار في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا أن معظم الناس كانوا يجلسون على الأرض أو على وسائد منخفضة، فلم تكن ثمة حاجة عند الناس إلى رفع الكراسي أو الأسرة عن أرضيات باردة رطبة. ونتيجة لذلك، كانت الطاولات بالمفهوم العربي كمالية، واستخدم عوضاً عنها مناصب صينيات منخفضة لحمل صينيات كبيرة من الطعام إلى ارتفاع مريح لتناوله. وكانت الأدوات العلمية كالإسطرلاب (رقم ٣) ذات وظيفة دنيوية أساساً حتى ولو استُعملت أحياناً لأغراض دينية كتحديد أوقات الصلاة واتجاه مكة مثلاً.

لبعض الأغراض جرْس سياسي، وغالباً ما يكون خاصاً بموقف معيّن من الحياة الإسلامية، ومثال ذلك صندوق الخط (رقم ٤)، فقد صنعت هذه الصناديق في ديار الإسلام خلال العصور الوسطى للخطاطين والنسّاخين. أما في القرن الثالث عشر الميلادي فقد ارتبطت هذه الصناديق بسلطة سلالات حاكمة أصغر تحكم دويلات سورية أو جزيرية، وفي ظل المماليك (١٢٥٠–١٥١٧م) منح موظفون حكوميون معيّنون في سوريا ومصر لقب دوادار «حامل صندوق الخط الملكي»، وكانت شارة هذا المنصب تظهر في الوجه الداخلي لصندوق الخط. إن استخدام الشارات على أغراض أخرى يذكّرنا بأصلها المملوكيّ: مثال هذا في المعرض تحفتان هما الترس ثلاثيّ الأرضيات لمسؤول الخدمة البريدية الملكيّة (رقم ٢٣) ونظيره الذي يحمل كتابة تُستهلّ بالألقاب الملكية (رقم ١٨)، وأحياناً باسم السلطان الحاكم في ذلك العصر (رقم ٢٩).

تطرح أغراض أخرى أسئلة مثيرة للاهتمام تتعلق بماهية وظيفتها ومعانيها الأصلية، مثال هذا هو الكأس ذو القصبة ( رقم ٢٥ )، الذي اشتق شكله من كؤوس العشاء الرباني المستخدم في القربان المقدس في الكنائس السورية في العصور الوسطى، ولم يُكتب عليه اسم مسؤول تركي مسلم فحسب، بل غُطي بتركيبة سحرية أيضاً مصمّمة لتمنح أيّ مشروب يُسكب فيها قوة تبرئ من أمراض عديدة . كيف نفسر تحوّل شكله ووظيفته هنا؟ التفسير الأرجح هو أنه قد تم تبني الشكل وتهيئته لأغراض علاجية بسبب المعجزات المرتبطة بالمسيح، وبسبب الإيمان المستمر بالمعجزات التي يشهدها المسيحي المؤمن عندما يتلقّى عناصر الخبز والخمر خلال القربان المقدّس .

بعض الأشياء عالمية بطبيعتها، فلقد رأينا أن للشمعدانات وظيفة دينية، لكن يمكن أيضاً أن نراها جزءاً من حاجة البشر إلى النور في عالم لم يعرف الكهرباء . وبالمثل، قلة من الثقافات استطاعت الاستمرار من دون ضوء الشموع آنذاك، ولا بدّ أن حضارة الإسلام في العصور الوسطى قد عرفت منها أشكالاً وأحجاماً مختلفة . ربما نتساءل عن سبب تفضيل الشموع على أسرجة الزيت رغم توافر زيت الزيتون في الشرق الأدنى . لن نجد تفسيراً واضحاً للانتشار الكبير للشمعدانات . ولسوء الحظ لا تتوفر معلومات عن إنتاج شمع العسل أو الشحم الحيواني في الحضارة الإسلامية العصروسطية . على أية حال، شهرة شموع دمشق في المصادر المملوكية[٣] أكبر دليل على غزارة إنتاجها آنذاك ولابد أنها كانت مفضلة كونها أرخص تكلفة وأسهل استعمالاً وأجمل منظراً .

حتى إن لم تكن للأشياء في حد ذاتها وظيفة ثقافية محددة، فإن شغف الفن الإسلامي بالزخارف تسهل عملية التعرف على هوية هذه الأشياء الإسلامية، خصوصاً عن طريق الخط العربي . وما ألواح البوابات من بغداد ( رقم ٣٠ ) وفانوس المسجد ( رقم ٢٠ ) والصينية ( رقم ٢٩ ) والأحواض ( أرقام ١٨و١٩ ) من الإمبراطورية المملوكية إلا غيض من فيض الأشياء المزينة بالخط العربي الواردة في هذا الكتالوج، ولا تعني الكتابة وحدها بالضرورة أن صانع أو راعي التحفة مسلم ـ فقد اعتصم العديد من الحرفيين في مصر وسوريا بدينهم المسيحي رغم الضغط عليهم لتغييره؛ لكنها تركز على هيمنة الثقافة الإسلامية العامة واللغة العربية على بقاع العالم التي صُنعت واستخدمت فيها تلك التحف .

النصوص في الأمثلة المذكورة واضحة ومهمة لفحواها الديني والتاريخي ولجمالها الزخرفيَ . ففي حالات عديدة لم يكن استخدام الكتابة العربية مصمّماً لتوصيل رسالة مفهومة بل لزخرفة قطعة معينة وبالتالي إضفاء نكهة ثقافية عليها تتلاءم والبيئة الإسلامية التي تنبع منها . وكان الحال كذلك مع القطع التي تعود إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي من الجزيرة والعراق وإيران، ومنها الشمعدان ذو الجوانب التسعة ( رقم ٩ ) والجرّة ذات الجوانب التسعة ( رقم ٢٤ ) . أما الكتابة ( الهندسية ) بالخط الكوفي على الجرّة فهي عبارة عن خطوط بارزة تعزز محورها العمودي، واستُخدمت كتابات مختلفة على الشمعدان لتجعل عين الناظر تجوب أفقياً على القطعة . لا شكّ أن الكتابة بخط النسخ ( المتصل ) هنا لها وقع رنان لكن زخرفتها أقل نسبياً، وعلى العكس تُضفي الكتابة الكوفية أشكالاً زخرفية حيوية على الأشرطة التي تشغلها .

وبالرغم من أننا نجد الشعر العربي أحياناً منقوشاً على قطع معدنية، إلاّ أن اللغة العربية المستخدمة غلبت عليها الأماني الطيبة والأدعية وكتابات دينية وتاريخية أخرى . ومن جهة أخرى طغى الشعر على الكتابة الفارسية، مما يعكس أهمية الشعراء الفرس الفائقة مثل سعيدي ( المتوفى عام ١٢٩١ ) وحافظ ( حوالي ١٣٢٠–١٣٨٩ ) ( رقم ٢٦ ) . ولم يقتصر مجال الشعر على مشاهيره، إذ نجد أشعار غزل لشعراء آخرين مثل خوسرو ديهلافي ( ١٢٥٣ – ١٣٢٥ ) وأهلي طورسيزي ( المتوفى عام ١٥٢٧– ١٥٢٨ ) ( رقم ٢٢ ) .

وتتجلى خاصية أخرى للتزيين الإسلامي في استخدام النماذج الهندسية، وينطبق هذا خاصة على تزيين القرآن، وكانت شائعة أيضاً في مجالات أخرى كفن العمارة وفنون الحجر والجصّ والتحف الخشبية والتطريز وفي فن تزويق المخطوطات الدنيوية . إن تزيين السطوح الكبيرة المقوّسة بأشكال هندسية صعب ومثال ذلك الزخارف التي تغطي الآنيات المعدنية أو المصنوعة من السيراميك . وعلى الرغم من أن الحرفيين المماليك نجحوا في تغطية السطوح الخارجية المتقوّسة للقباب بتصاميم كهذه[٤]، إلا أن تزيين الأشياء السلسة بأشكال هندسية لهو نظام جامد . وهذا يعني عموماً أنه بالرغم من أن فناني الأشغال المعدنية الإسلامية استخدموا نماذج هندسية، إلا أنهم كانوا يميلون إلى تقييدها على مساحات صغيرة، أمثلة ذلك : دوائر الصليب المعقوف، أو نماذج النجوم التي تظهر في منصب الصينية الذي يعود إلى القرن الثالث عشر ( رقم ٥ ) .

بالرغم من أن نماذج الأرابيسك تعتمد في تصميمها على أساس هندسي معقّد، إلا أنها أكثر سلاسة من الفن الهندسي البحت، ولذلك شاعت أكثر، كما أنها تريح النظر أكثر، حيث تبسط فضاءً تجوبه العين وتسبر أغواره . أحد الأمثلة الرائعة على استخدام نماذج الأرابيسك لتزيين شيء ثلاثي الأبعاد هو الشمعدان الذي يعود إلى القرن الثالث عشر ( رقم ٨ ) رغم أن الجرّة العثمانية الفضية نموذج يسهل الوصول إليه أكثر ( رقم ٢٧ ) . يوجد تصميم أرابيسك رائع على إبريق ذي غطاء ( رقم ٢٦ ) ومنصَب المشعل ( رقم٢٢ )، وفي

كليهما تم إبراز إيقاعات الأرابيسك عن طريق استخدام إطارات زخرفية متباينة. وقد يحتوي المنصَب على أشكال أرابيسك مختلفة أو نصوص إيرانية، وأحياناً تكون فعلاً غير مزخرفة. لكن المثال الأكثر إبهاراً من ذلك هو زوج مقابض يعود إلى مطلع القرن الثالث عشر الميلادي (رقم ١). ونتوقع من الناحية الوظيفية أن يكون هذا الزوج مسطحاً ثنائي الأبعاد لكن موهبة الفنان الفذّة واستخدامه الأشكال المتشابكة وحرفة الصبّ والسبك الفائقتين أعطت نماذج الأرابيسك صفة ثريّة ثلاثية الأبعاد.

يكتنف الغموض أحياناً الزخرفة الموجودة على بعض القطع، فالزخرفة النافرة المضغوطة على الشمعدان (رقم ٧) تبدو شكلاً معمارياً عندما ننظر إليها من مستو معين، إذ تبدو كقوس أو مقنطرة نُسخت بشكل عكسي لخلق إفريز متواصل، لكن من الممكن رؤيتها كساق صُممت أصلاً كتصميم أرابيسك لكنها الآن جرداء بلا أوراق أو أزهار.

استخدام أشكال الأحياء هو خاصية رابعة للتزيين الإسلامي، وقد يكون هذا الموضوع مثيراً للجدل، فالكثير من المسلمين يعتقدون أن فن تصوير الأحياء لا يجوز في الإسلام مستندين في اعتقاداتهم على الأحاديث النبوية. الحقيقة أنّ فن تصوير الأحياء نادر جداً في المباني الدينية الإسلامية رغم وجود بعض الاستثناءات هنا. لكن يجب التنويه أن بعض المناطق الثقافية الإسلامية أقل تكريساً لفن تصوير الأحياء من غيرها. فعلى سبيل المثال، المغرب وإيران قطبا خلاف، فبينما يَندر فن تصوير الأحياء في الأولى يزخر في الثانية. أما في عالم الإسلام العصروسطي، فلم يتم التساهل مع فن تصوير الأحياء فحسب، بل تمّ تشجيعه أيضاً. وإلا فكيف نفسر التزيينات ذات أشكال الأحياء التي تعزز أشياء عدة ترد في هذا الكتالوج؟ فصور حكّام يعتلون العرش (صندوق خط رقم ٤)، يرافقهم غالباً بعض أفراد البلاط (شمعدان رقم ٦ ومنصَب صينية رقم ٥) والمحاربين أو الصيادين على صهوة الخيول (صندوق الخط رقم ٤ وشمعدان رقم ٦ وإبريق رقم ١٦ ومرجل رقم ٢٨)، أو على ظهر الفيلة أو الجمال (صندوق رقم ١٤) أو جنود واقفين (جرة رقم ٢٤) والموسيقيين (صندوق الخط رقم ٤ وإبريق رقم ١٧) يرافقهم الراقصين أحياناً (منصب صينية رقم ٥) والطرائد (كأس ذات قصبة رقم ٢٥) وكواسر الطيور وطرائدها (صندوق رقم ١٤) تصوّر عالم ذلك العصر داخل البلاط وخارجه، كما شاع استخدام الرموز التنجيمية وهي أشكال الأحياء التي تمثل الكواكب وعلامات الأبراج (منصَب صينية رقم ٥ وصندوق رقم ١٤).

بالإضافة إلى ذلك استخدمت تماثيل ثلاثية الأبعاد في بعض مناطق العالم الإسلامي من قبل الحكّام الذين طالبوا بمنصب الخليفة ومعه سلطة دينية مطلقة. واشتهرت في الفترة العباسية التماثيل التي زينت قصر المقتدر (٩٠٨-٩٢٣م) في بغداد. دوّن الخطيب البغدادي، أحد كُتّاب الإسلام العصروسطي قائلاً: «اصطف على جانبي هذا القصر - على يمين البركة وشمالها صفان من أشكال منحوتة، يتكون كل صف منها من خمسة عشر خيّالاً يمتطون خيولهم، وقد زركش الخيّالون وخيولهم بالقماش الموشّى، وكانت أيدي الخيّالة تقبض على رماح طويلة، وبدا عناصر الصف الأيمن يهاجمون خصومهم من خيّالي الصف الأيسر»[٥]. لقد اختفت هذه التماثيل منذ وقت طويل، لكن رأس النافورة الذي يتخذ شكل أيّلة والذي يعود إلى القرن العاشر الميلادي (رقم ٢) والذي ربما زيّن قصر خليفة زمن إسبانيا الأموية والأسود التي تسند حوض النافورة في ساحة الأسود في الحمراء التي تعود إلى القرن الرابع عشر ما تزال حتى اليوم موضع إعجاب السياح. وما يدل على أنها كانت جزءاً من ذوق أعمّ يُعنى برسم الأحياء ثلاثي الأبعاد، هي مجموعة ينابيع ماء من السيراميك المطلي بالزجاج من الرقة في سوريا التي تتكون من مجسّم لأبي الهول وديك صغير ورجل يمتطي الخيل، ويقل ارتفاع جميعها عن ٤٠ سم[٦]. وتشتهر مجموعات أخرى من تماثيل الأحياء، على سبيل المثال العيون المعدنية المشكلة (آنيات تسكب الماء) التي تتخذ شكل طير[٧]، أو مصنوعة من السيراميك متخذة شكل إنسان أو حيوان أو طير[٨]، وأشكال من السيراميك تتخذ شكل أم وطفل[٩] وهلم جراً.

ومن الأسئلة المطروحة عن الصناعات اليدوية الإسلامية سؤال يتعلق فيما إن كان لتزينها مضمون رمزي، فالسجادات تلفت الانتباه بالرموز التي تزينها. ومع ذلك قلّ الاعتقاد والكتابة عن أشياء أخرى في العالم الإسلامي، فالفن الذي يغيب عنه المفهوم التصويري لا يرضخ بسهولة إلى التفسير. لكن استخدام فن التصوير على غرض إسلامي يحمل مضموناً رمزياً واضحاً. لذلك نميل إلى الاعتقاد بأنه حتى التصاميم التجريدية تحمل معنى ما خاصة عندما تكون مدعّمة بكتابات على القطعة.

تدل بعض القطع في المعرض على أن الرمزية التجريدية استُخدمت في الفن الإسلامي رغم صعوبة الجزم في إثبات هذا التفسير. فعلى سبيل المثال، الجسم الأسطواني لمنصب الصينية (رقم ٥) مغطى بتصاميم تصويرية تمثل القوى الدنيوية المدعومة بالقوة السماوية، بينما يزيّن قمّتها تصميم من سبعة كواكب تحتضنها قطع دائرية. وزيّنت قاعدتها بتصميم من سبعة أشكال وردية في شبكة من الخطوط المتشابكة. إن تماثل بناء التصميمين من حيث الشكل والموقع يوحي بمعنى واحد يدعمه ارتباط التصميم الثاني بالسماء في سياقات أخرى من الأشغال المعدنية وفن العمارة[١٠]. وهكذا فمن المحتمل جداً أن نستطيع قراءة التفسير التنجيمي ذاته في التصاميم التجريدية والفن التصويري، ولهذا بالطبع معان ضمنية أساسية تساعدنا على تفسير

التصاميم التي يظهر فيها الاستخدام التجريدي وحده.

إن صعوبة تفسير الأشكال النباتية يمكن أن توازي صعوبة تفسير التصاميم التجريدية، إلا إذا كان لهذه الأشكال النباتية رمزية مستقاة من نصوص أدبية. ولقد حظينا بإمكانية مقارنة هذه المواضيع التي انتشرت في إيران إبان المرحلة الإلخانية (من أواخر القرن ١٣-١٤م) مع نظيراتها المستخدمة في أصقاع أخرى من الإمبراطورية المغولية العظيمة التي امتدت أرجاؤها عبر أواسط آسيا إلى الصين وحيث كان دورها الرمزي معروفاً. ونتيجة ذلك يمكننا الجزم بأن زهرة اللوتس التي نجدها في الصينية المملوكية الكبيرة (رقم ٢٩) المصنوعة في سوريا أو مصر في مطلع القرن الرابع عشر كانت ترمز إلى الملكية. ولا بد أن نموذج زهرة اللوتس قدم من الشرق عن طريق الإلخانيين. كما توحي المقارنة مع الإرث المغولي أن العنقاء على القطعة ذاتها ترمز إلى الملكية أيضاً والتي لم تكن لتحمل معنىً في العالم الإسلامي لولا ذلك.

وقد يوحي ربط القطع المعدنية بالثقافة الإسلامية عموماً من خلال استخداماتها الدينية أو الدنيوية أو من خلال تزيينها، بأن جميع المنتجات الإسلامية العصروسطية كانت خاضعة إلى مقاييس. فهناك ارتباك كبير في بعض الأمثلة فيما يخصّ أصل قطع معيّنة، مثال هذا هو الصندوق الصقليّ الذي يعود إلى حوالي عام ١٢٠٠م (رقم ١٢)، حيث يمكن الخلط بينه وبين منتج خرساني معاصر من إيران. على أية حال تمكّننا الدراسة المتواصلة للتحف المعدنية الإسلامية أكثر فأكثر من تحديد صفات منتجات الأقاليم المختلفة للعالم الإسلامي في فترات معاصرة ومختلفة ومن التمييز بينها، ونضرب هنا مثالين: استخدمت في خراسان في القرنين الثاني عشر والثالث عشر أباريق طويلة العنق (رقم ١٦)، بينما استُخدمت في غرب إيران والعراق أباريق طويلة البدن (رقم ١٧)، في حين أن كلمات الأدعية والأماني التي كانت غالباً ما تزيّن قطعاً معدنية قروسطية ـ كانت تختلف قليلاً عن نظيراتها في الثقافة الإسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط مقارنةً مع إيران الإسلامية (قارن الصندوق الصقلي رقم ١٢ مع مثيله الخرساني رقم ١٣).

خاصية مهمة أخرى تظهر في القطع الفنية الإسلامية القروسطية عند مقارنتها مع الرسومات والمنحوتات الغربية، وهي قلة ظهور أسماء الفنانين على القطع الإسلامية ووفرته على القطع الغربية. فلم يعترف المجتمع الإسلامي وتقليده الصناعي بعمل الفرد، والسبب الرئيسي لذلك هو أن القطع الفردية كانت نتاج ساعات طويلة من العمل الشاق لحرفيين عدّة. هؤلاء الحرفيّون كانوا أحياناً أفراد العائلة ذاتها، وأحياناً أخرى لم تربطهم أية صلة قرابة لكنهم عملوا في ورشة واحدة. بالإضافة إلى ذلك كانت القطعة تُصنع في حالات كثيرة في ورشة وتزيّن في أخرى، فلا عجب في أن يغيب اسم الحرفي عن القطع الفنية هذه.

وعندما نرى تواقيع الحرفيين يجدر بنا التساؤل عن الجزء الذي قام به حرفيّ معيّن؛ أهو الطرق أم السبك، التطعيم أم الطلاء؟ وأي جانب من جوانب القطعة قام بتصنيعه وتزيينه؟ هذا يعتمد بالطبع على الكلمات التي استُخدمت في وصف العمل، وحتى هي ليست دائماً مصدراً لليقين. أحد الأمثلة الرائعة هنا هو الشمعدان الذي صُنع لحاكم فارس أبو اسحق المظفّر في منتصف القرن الرابع عشر (رقم ٦) على يد الحرفي سعد بن عبد الله. وإذا كانت قراءتنا صحيحة فإن مطلع كتابة الإهداء (على نحو استثنائي) هو «إليكَ ...» موحية بأن الحرفي (ربما الذي قام بتطعيمها) عرف الحاكم شخصياً، كما توحي بوصال حميم بين الحكّام ونخبة الفنانين. بالطبع تمرّس حكّام كثيرون بفن الخط؛ علامة الامتياز الملكية في العالم الإسلامي، لكن بعضهم، كما آل إلى معرفتنا، برعوا في حرف أخرى، فقد كان السلطانان العثمانيّان سليم الأول (١٥١٢- ١٥٢٠م) وسليمان العظيم (١٥٢٠- ١٥٦٦م) صائغَي ذهب، بينما كان شاه عباس العظيم، شاه إيران في مطلع القرن السابع عشر، ماهراً في فن تشكيل الفولاذ. أما في القرن الخامس عشر فقد تم ذكر صائغي الجواهر من ضمن رفقاء السلطان العثماني الملكي، وتوحي جداول رواتب صائغي المجوهرات ومطعّميها الصادرة عن القصر العثماني للقرون التالية بعلاقة حميمة بين الحرفيين المهمّين وحكامهم، على أية حال ربما كان دافع هذا في الحالة الثانية هو ضمان إمداد السلطان بالمعادن الثمينة، إلى جانب متعته في مجالسة الحرفيين!

وحتى إن كانت معرفتنا قليلة عن حرفيين أفراد، إلا أنه يمكننا جمع شذرات من المعلومات من أدلة أخرى. فعلى سبيل المثال، يذكرنا مقبضا الباب (رقم ١) بوجود حرفيين علماء خلال العصور القروسطية تمرّسوا على حرف مختلفة في آن واحد كالفن الهندسي وفن الخط والتصميم والسبك وأشغال النحاس الأصفر والحديد وهلم جرّاً: وكانوا جوالين يترددون من بلاط إلى آخر سعياً وراء رعاية مناسبة. وبالمثل يُعتبر الفانوس (رقم ٢١) المقترن بمسجد بيازيد الثاني في إسطنبول مثالاً للقطعة التي تم تجهيز أعداد كبيرة منها لتلبية الطلب الملكي، كما أنها توحي بوجود ورشات عمل شغلها عدد كبير من حرفيين أقل كفاءة لتزيين أعداد أكثر من القطع النحاسية. ومما لا شك فيه، في المحصلة، أن من أنيط بهم العمل أنتجوا قطعاً فائقة الجودة. وفي جزء آخر من البازار كان صائغو الفضة يعملون ـ باستخدام نماذج وفّرها أستوديو التصميم في البلاط ـ على قطع تنير شرفة السلطان في مسجده أو في مقصوراته الملكية.

ما كانت هذه إلا بعض الأفكار التي أثارتها دراسة تحف معدنية مطعّمة في مجموعة قطر القومية الدولية، لكن دراسة تاريخ الفن لا تتعلق بطرح الأسئلة أو أخذ الملاحظات فقط، بل أساساً بتذوّق جمال التحف. فكلّ فردٍ من العامة يجد شكلاً مختلفاً من التحف يناجيه، وإليه تعزف إحدى رسومات التصميمات على أوتارها. وتسمو التحف بالروح الإنسانية في تلك العلاقة فوق وجودنا الدنيوي إلى عالم خارق نحن جزء منه: إنه بديع البارئ الذي يشمل ضرورات الحياة وينيف، شاملاً الإيقاعات والأشكال والتصميمات والألوان والملامس التي تجعل الفن نبعاً لتلك الإثارة والبهجة.

**جيمس ألان**

اوكسفورد

الهوامش

١ e.g. Allan (1986) pp. 49-50.

٢ Allan (1982) pp. 82-83.

٣ Allan (1982) p. 83.

٤ Kessler (1976).

٥ See Allan (1994) p. 58.

٦ *L'Orient de Saladin* (2001) nos. 51-53.

٧ *e.g. Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum* (1990) no. 1.

٨ e.g. Watson (1985) chap. 9, and pls. 97-101

٩ Rogers (1969).

١٠ See Allan (1982) p. 68 for details.







١

## مقبضا باب

نحاس أصفر مسبوك

سوريا أو الجزيرة أو العراق، أوائل القرن الثالث عشر الميلادي

على اليسار
الارتفاع: ٣٧,٨ سم
العرض: ١٧,١ سم

على اليمين
الارتفاع: ٣٨,٢ سم
العرض: ١٧,٣ سم

التعليق الفني:
يأخذ كلّ مقبض منهما شكل أرابيسك متشابك، والمحاجر كالمقبضين مصنوعة من النحاس الأصفر المسبوك، لكن لكلّ منها قضيب حديدي (طوله حوالي ١٤– ١٦ سم) يبرز من الجزء الخلفي شابكاً إيّاه بباب خشبي.

بالرغم من أنهما يبدوان متشابهين عند النظر إلى وجهيهما الأماميين، إلا أنه يتضح من خلال الأجزاء الخلفية ومن القياسات أن مقبضيّ الباب ليسا من القالب ذاته، وما إن يتم إدراك هذا حتى تتم ملاحظة اختلافات طفيفة على الوجه الأمامي أيضاً.

ويصف العالم الفنان الجزاري في كتاب في معرفة الحيل الهندسية الذي أنهى كتابته في (٦٠١هـ/ ١٢٠٤–١٢٠٥م) أو (٦٠٣هـ/ ١٢٠٦–١٢٠٧م) باباً صَمّمه لقصر نصر الدين الحاكم الأرتقيّ الذي حكم مدينة ديار بكر بين (٥٩٧–٦١٩هـ/ ١٢٠٠–١٢٢٢م)[١]. اتّخذ المقبضان في هذه الحالة شكل تنّينَين متشابكين اخترقا في حركة دائرية فك أسد متصل بمسمار حديديّ طويل. ولابد أن التقنية ذاتها استُخدمت في إنتاج الزوج المعروض هنا؛ إذ كانت تقوم على عمل التصميم في الشمع، ثم وضع القالب الشمعي في قالب رملي لخلق الانطباع اللازم، ومن ثم سكب المعدن المنصهر في القالب الرملي. ويفسر هذا عدم تشابه المقبضين: فقد اضطر الحرفي إلى عمل نموذج شمعيّ منفصل لكلٍّ منهما مما أدى إلى وجود اختلافات طفيفة بينهما.

البحث:
طرحت في منشور سابق فكرة أن يكون مقبضا الباب المدهشان هذان قد صنعا في الموصل في شمال العراق (إقليم الجزيرة كما عرف في العصور الوسطى)، لكن يبدو أن ثمة مجموعتين من الأدلة تقدّم طرحاً مغايراً. أولاهما يتعلق بعدد من أشياء أخرى، معدنية أو خشبية، تم شراؤها من الموصل أو تحمل صفات الطابع الموصليّ. تتألف هذه الأشياء المعنية من صندوق خشبي مطعّم بالعاج والعظم، وزوج من المقابض ومقبض باب منفرد، وترد جميعها في مجموعة ديفيد في كوبنهاغن[٢]، والصندوق الذي تم الحصول عليه في الموصل يشترك مع مقابض الباب بأسلوب الأرابيسك ذاته، وهو طراز ينتهي بنقطة تبرز إلى درجة قد يتحوّل النظر فيها عن الجمال المتأصّل في التصميم نفسه. ولكنه ليس بصفة بارزة في مقابض المجموعة القَطَرية.

الدليل الثاني مصدره الجزاري، فقد أثار وصفه لطريقة تصميمه وصناعته باباً لقصر أرتقيّ أسئلة عديدة مثيرة للاهتمام حول الحرفة في سوريا والجزيرة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي. وقد يودّ مؤرخو الفن تحديد أصل الأشياء بدقة، لكن الحرفي المتنقل يجعل من الفكرة عبثاً لا طائل منه؛ وكذلك قد يرغب علماء الاجتماع في تصنيف الحرفيين مع الصناعات والحرف القرينة بهم، إلا أن المفكر الحرفي الجوّال يعاند التصنيف بتلك الطريقة؛ وقد يشكّ اختصاصيّ التكنولوجيا في مقدرة حرفيّ متخصص في أعمال النحاس الأصفر على العمل في تشكيل الحديد أيضاً، لكن من الواضح أن الجزاري قد عمل في كلا المجالين. الحقيقة أنه رغم معرفتنا بأسماء عدد من الحرفيين وألقاب بعضهم، إلا أن بنية صناعة الأشغال المعدنية الإسلامية القروسطية تبقى مُلغزة، وهذا ما برهنه مقال حديث عن الحرفيّ المملوكي المبكّر محمد بن الزين[٣].

علينا إذن توخّي الحذر قبل نسب مقبضي الباب هذين إلى أية مدينة في سوريا أو الجزيرة أو العراق. لكن هذا لا يقلل بأي شكل من جمالهما وجودتهما الفائقة التي لا تضاهى.

المنشورات:
*Art from the World of Islam* (1987) p. 87, no. 96; and colour pl. on p. 13.

الهوامش:
١ trans. Hill (1974) pp. 194-195.
٢ von Folsach (2001) nos. 428, 504, 505.
٣ Allan (1996).



٢

# رأس نافورة على شكل أيله

برونز مسبوك

إسبانيا، ربما قرطبة، منتصف القرن العاشر الميلادي

الارتفاع: ٤٨,١ سم (من الأذن إلى أسفل القاعدة)
العرض: ٤١,١ سم (من الذيل إلى الأنف)
العمق: ١١,٣ سم

التعليق الفني:

سُكب تمثال هذا الحيوان في قالب واحد بطريقة الشمع الفائض. بمعنى آخر صُمم بالشمع أولاً وأُحيط بقالب فخاري. ثم تم التخلص من الشمع عن طريق إذابته وشُوي الفخار ليتم بعدها صب المعدن المصهور في هذا القالب. أما لوحة القاعدة والأنبوب فقد صُنعا كلاً على حدة. ويوضح تحليل الأيّلة الذي قام به بيتر نورثوفر[١] أنها صنعت من خليط معدني يشبه ذلك المستخدم في صناعة الغريفين المشهور (حيوان نصفه نسر ونصفه الآخر أسد) الذي انتصب فوق كاتدرائية بيزا والموجود الآن في متحف بيزا[٢]، لكنها مركبة من كمية الفضة وشوائب الزرنيخ والرصاص ذاتها الموجودة في تمثال أسد عُرض مؤخراً في سوق التحف الفنية. يرى نورثوفر أن هذا مؤشر على أن مصدر النحاس الذي شُكّلا منه واحد على الأغلب، وهو قبرص.

البحث:

انتصب هذا المخلوق الصغير الجميل (ربما هو التمثال الوحيد المحبب من بين التماثيل الإسلامية المبكّرة!) على الأرجح إلى جانب حوض أو بركة في رحاب قصر في إسبانيا الأموية. وهو عبارة عن رأس نافورة. وربما كانت المياه تسري عبر الأنبوب إلى القاعدة ثم من خلال الجسم لتندفع من الفم، واعتمدت هذه العملية على الجاذبية بالطبع وعلى وجود مصدر ماء يعلو مستوى النافورة. وتوجد في متحف قرطبة قطعة مرافقة لها تشابهها في أشياء عدة عموماً وتفصيلاً[٣] وتم العثور عليها بين أنقاض قصر مدينة الزهراء (قرب قرطبة)، ويحتمل أن تكون القطعتان قد زيّنتا حوض النافورة ذاته في إحدى باحات القصر. إن أشهر مثال باقٍ حتى اليوم على نافورة كهذه هي نافورة الأسود الحجرية في ساحة الأسود في الحمراء في غرناطة[٤]، لكنها لم تكن بأيّ شكل من الأشكال الأكثر زخرفة. بالنسبة إلى المؤرّخ المقرّي زُين حوض رُخامي من أصلٍ قسطنطيني في قصر مدينة الزهراء باثني عشر رأساً ذهبياً لنافورة صنعت في الورشة الملكية في قرطبة، وقد اتخذت هذه الرؤوس أشكال أسد وغزال وتمساح وثعبان وظبي وحمامة وزرافة وحدأة ودجاجة وديك وفيل ونسر[٥]، كل واحدةٍ منها مرصعة باللؤلؤ ومطعّمة بجواهر مختلفة.

بقي عدد من هذه الأشكال المصنوعة من خلائط معدنية رخيصة، إلا أنها لم تُستخدم قط كرؤوس نوافير. طرحت دراسة حديثة هامة فكرة أن بعض الأشكال ـ مثل غريفين البيزا وأسد عُرض مؤخراً في سوق التحف الفنية ـ صُممت لتكون حيوانات تزأر، وربما زيّنت البلاط الأموي بطريقة تختلف عن رؤوس الحيوانات المستخدمة في النوافير[٦]. لكن تنوّع المخلوقات المنحوتة من إسبانيا الأموية يبرهن على وجود ذوق أمويّ في نحت تماثيل الأحياء، وتئد أية فكرة تدّعي بأن الفن الإسلامي المبكر ابتعد بالضرورة عن رسم الأحياء.

تمثال الأيّلة مزيّن بنموذج عام من أزواج سيقان تلتف بشكل دائري وتنتهي بأنصاف شجيرات نخيل ومعيّنات بين كل زوج، وعلى طول حافة التزيين السفلى وعلى جانبي الهيكل والصدر توجد حاشية تذكرنا بالشُرّابات التي اشتُقت منها هذه الحاشية بالتأكيد. يجدر بالمرء أن يتخيل الأيّلة وهي مغطاة بأقمشة الزينة، إن فكرة تزيين الأغراض المعدنية لتبدو وكأنها ترتدي الملابس كانت شائعة في عالم الإسلام القروسطي، وكما عبّر عن ذلك أحد الباحثين قائلاً: «ثمة أهمية لتأثير المنسوجات في النفس ـ لذا يجب إلباس كل ما يمكن إلباسه»[٧]. وتبقى عملية هذا «التلبيس» أمراً مبهماً، رغم أنه من الممكن مثلاً أن تكون حيوانات الحدائق الملكية قد ازدانت بثيابٍ منمّقة.

المنشورات:


Christie's (1997) lot 259.
*Las Andalucías de Damasco a Córdoba* (2000) p. 114, no. 91.
*El esplendor de los Omeyas cordobese* (2001) vol. 2, pp. 192-93.


الهوامش:

١ Contadini *et al.* (2002) p. 75 R 1075-77, and p 76.
٢ Hillenbrand (1999) pl. 137.
٣ Dodds, ed. (1992) no. 10.
٤ Hillenbrand (1999) pl. 150.
٥ Dozy (1855-61) vol. 1, p. 374.
٦ Contadini *et al.* (2002) p. 69.
٧ Golombek (1988) p. 34.







٣

# إسطرلاب

نحاس أصفر مسبوك

الريّ أو بغداد، ٣٧٤هـ/ ٩٨٤–٩٨٥م

القطر: ١٥ سم

الكتابة المنقوشة:
«صنعه حامد بن الخضر الخجندى سنه سعد الهجره»

البحث:
أضحى الإسطرلاب ذا خريطة فلكية لنصف الكرة السماوية المشتق من مصادر تعود إلى المرحلة الكلاسيكية المتأخّرة أداة فلكيّة وتنجيميّة مهمّة في حضارة الإسلام من القرن الثامن حتى القرن التاسع عشر الميلادي. الإسطرلاب المعروض هنا هو أحد أفضل الأمثلة المبكّرة الباقية اليوم.

واستخدم الإسطرلاب، الذي كان محمولاً عادةً، لمعرفة الوقت من خلال ملاحظة مواقع الشمس والنجوم، وفي حسابات تحديد الطالع أيضاً، ولأن جزءاً منه يظهر دوران النجوم حول القطب، فإنّه يعدّ في المفهوم الحديث حاسوب قياس. يتكوّن هذا الإسطرلاب في جوهره من لوح دائريّ سميك فيه تجويف دائريّ نُقش عليه مقياس درجات القوس ضمن طوق مرتفع. ويحتضن هذا التجويف لوحاً أو أكثر يمنعه من الدوران نتوء يبرز في اللّوح أو في التجويف. نُقش على سطح اللّوح الأعلى مسقط مجسّم للمجال السماويّ وخطوط الدرجات غير المتساوية و«دوائر» ارتفاع العرض السماويّ للمكان الذي يُستخدم فيه الإسطرلاب، وتعتلي قمّة اللّوح خريطة نجوم منفصلة حرّة الدوران (في نتوء مماثل) حيث تشير رؤوس مؤشّرات إلى مواقع عدد من نجوم «مثبتة».

يحمل التطريس الجذّاب لخريطة النجوم في هذا الإسطرلاب مؤشّرات الثلاثة وثلاثين نجمة وفيه ستة رسوم لطيور تدل رؤوس مناقيرها على مواقع النجوم الستة المنقوشة أسماؤها على أبدان الطيور، كما يوجد فيه نحت نافر رباعيّ الأطراف نجده في خرائط النجوم للأجيال المبكّرة من الإسطرلابات الأوروبيّة، وتُظهر دائرة متوضعة بشكل غريب ومنقوش عليها أسماء إشارات الأبراج الميل الزاويّ للشّمس على مدار العام.

وقعَ هذا الإسطرلاب كالعديد من الإسطرلابات الإسلامية المبكّرة على طول حافة الربع الأسفل الأيسر من ظهره بالعبارة: «صنعه حامد بن الخضر الخجندي سنة سعد الهجرة» (٣٧٤هـ/ ٩٨٤–٩٨٥م). ولا يوجد ما يدلّ على مكان صناعة الإسطرلاب أو هويّة الشخص الذي صُنع له. تتصل بحافّة الجسم الرئيسيّ للأداة قطعة التعليق المثلّثة الشكل التي ربما كان أيضاً يُربط بحلقتها حبال لحمل الإسطرلاب. وتم نحت هذه القطعة على نحو رفيع، إذ يحتوي تصميمها على رأسيّ حيوانين قد يكونا أسدين ولكن معناهما يبقى مجهولاً، من المحتمل أنّها تتعلّق بالأنساب. كان الخجندي صانعاً بارزاً للأدوات الفلكيّة وفلكيّ ورياضيّ ارتبط بالريّ (مدينة تقع قرب طهران)، حيث صنع لراعيه حاكم إيران البويهيّ السلطان فخر الدولة (امتدّ حكمه من ٣٦٦– ٣٨٧هـ/ ٩٧٧– ٩٩٧م) سُدسيّة لمراقبة ميل فلك البروج.

توجد خمسة ألواح مرتخية يمكن أن توضع في تجويف الإسطرلاب، والتجويف نفسه منقوش كلوح لخط العرض ٤٢، كما نقشت ألواح على جوانبها بالمقنطرات (دوائر الارتفاع) والأفق وخط الاستواء السماويّ وخطوط لتحديد الدرجات البابليّة وغير المتساوية لخطوط العرض المختلفة وخصّصت إحدى هذه الألواح لأغراض التنجيم. نُقش على ظهر الإسطرلاب ـ ضمن مقياس درجات القوس في القسم العلوي ومقياس منحنى ظلّ التمام في الجزء السفلي ـ رسمَين بيانيّين ثلاثيّي المنحنيات وجدول للتنجيم. يُعطي الرسم البيانيّ الثلاثيّ في الربع الأعلى الأيسر جيوب الدرجات، بينما يحمل نظيره في الربع الأيمن أقواس إشارات الأبراج ورسماً بيانياً ساعيّاً لخط العرض ٣٣ وهو تقدير فلكيّ تقليديّ لمدينة بغداد مما يوحي بأن هذا الإسطرلاب قد صُنع على يد الخجندي لحاكم آخر من سلالة البويهيّين الذين حكموا بغداد آنذاك. يُزوّدنا الجدول التنجيميّ في الرُبعين الأسفلين بإشارات الأبراج والبيانات الرمزية للكواكب الخمسة المأخوذة من مصادر إغريقية والحدود والجوانب وأسياد العصر. وربّما تكون العضادة ـ وهي عبارة عن أداة المراقبة معها دوّراتين تتصل بالإسطرلاب بوتد مركزيّ وإسفين يمكّناها من الدوران من أجل المراقبة واستخدام الرسمين البيانيين الثلاثيي المنحنيات ـ بديلاً، ويظهر عليها مقياس انحراف شمسيّ. الوتد نفسه والإسفين الذي يحمل شكل رأس حصان يُثبّتان الألواح الخمسة وخريطة النجوم المنفصلة (التي تسمّى بالشبكة) ضمن التجويف الأماميّ للإسطرلاب.

المنشورات:

de Solla Price (1955) ICA no. 111; and expanded version, Gibbs, Henderson, and de Solla Price (1973).

*Art from the World of Islam* (1987) p. 75, no. 43, and colour pl on p. 26.

King (1995) pp. 76-94, esp. pp. 80, 82-89.

King (1999) pp. 18-19, and figs. 1.5. la-b.

Brieux and Maddison (in press) entry under 'Hamid'.







٤

# صندوق خط

نحاس أصفر مُطرّس ومطعّم بالفضة والذهب

الجزيرة أو سوريا، أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ٤,٢ سم
العرض: ٢٣,٢ سم
العمق: ٥ سم

الكتابة المنقوشة:
تظهر الكتابة التالية بخط النسخ (يبدو أن الخط الكوفي المستخدم فيها للزينة فقط):

«العز الدائم والعمر السا/لم والاقبال الزائد/
والدولة... /الامر العالى (و) الكرامة»

التعليق الفني:
تعود المفصلات إلى تاريخ أحدث من الصندوق، ويحمل الوجه الداخلي للقاعدة بقايا تزيينات كتابية تُبين حقيقة أنه قطعة نحاس أصفر أعيد استخدامها، مما يوحي بأن القطع المعدنية لم تكن تُهدر في ورشات الأغراض النحاسية.

البحث:
تغطّي الزينة كامل الرقعة الخارجية لصندوق الخط والجانب الداخليّ للغطاء، وتزهو قاعدته بخمس دوائر متشابكة مع لفائف نباتية تلتف حول تصميمورديّ الشكل، ويُظهر الوجه الداخلي للغطاء ثلاث قطع دائرية تُظهر موسيقيّين وشخصاً يشرب وهم جالسين، بينما تُظهر ثلاث قطع دائرية أخرى على الوجه الخارجي للغطاء صيّادي أسود (تشبه تلك الموجودة على منصب الصينية رقم ٥) يُحيطون بحاكم يعتلي عرشه محتلاً مركز الصور، ومن الواضح أنه كان هناك في ذلك الزمان أسس راسخة لتصوير صيادي الأسود، ويؤكد ارتباطهم مع صورة الحاكم المركزية على رمزيتهم الملكية. ويسند عرش الحاكم طاووسان بدلاً من الأسود التي نجدها على منصَب الصينية والشمعدان (رقم ٦) الذي يعود إلى المظفّر، وترتبط طيور الطواويس ارتباطاً وثيقاً بالتصوير الملكي في السياق الإسلامي لحوض البحر الأبيض المتوسط، فنراها مثلاً على صناديق صقلّية من العاج المطلي تعود إلى القرن الثاني عشر[١]، وعلى عاج قرطبي منحوت صنع لزياد بن أفلح بين عامي ٩٦٩-٩٧٠م، حيث نرى طاووسين يسندان العرش[٢]. إن صورة الحاكم على صندوق الخط هذا تعزز طروحات قدّمت في أماكن أخرى عن دخول عنصر من عناصر فنون الدول الإسلامية في حوض الأبيض المتوسط في القطع النحاسية المطعّمة في سوريا والأناضول والجزيرة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر[٣]. الشبه بين تصوير حاكم يعتلي العرش الذي نجده على صندوق الخط في قطر وبين إبريق يعود إلى أواخر القرن الثالث عشر في بولونيا يوحي بأنهما جاءا من الورشة ذاتها[٤]. ويجب مقارنة المضمون الأيقوني أيضاً بالصور على الإبريق والحوض التي صنعها علي بن عبدالله العلوي الموصلي والموجودة في برلين الآن[٥].

ملمح آخر جدير بالانتباه في الصندوق هو قنّاص الأسود الموجود على القطعة الدائرية اليسرى في الغطاء الخارجي، فبينما الحاكم الذي يحتل الحلقة المركزية مغولي، ربما من أصل تركي، فإن هذا الصياد ساميّ، ويبدو أن المقصود بدوي عربي، لكن معناه يبقى غامضاً. الكتابة حول طرف الغطاء بالخطّ النسخي وتقدّم فيضاً من أمنيات طيّبة للمقتني، لكنه حتى الآن يبقى مجهول الأصل: أكان أحد حكام الأناضول السلاجقة؟ أم أرتقيّاً أم أيوبياً؟.

حظيت صناديق الخط بأهمية في السياقات البلاطية الملكية والإدارية؛ إذ أشارت في البلاط الملكي إلى منصب الدوادار (حامل صندوق الخط الملكي). وهناك صورتان رائعتان موجودتان على بابتيستير دي سانت لويس وتصوران دوادار يقف إلى جانب سلطان حاملاً صندوق خط على وعاء من النحاس الأبيض المطعّم يعود إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي[٦]. وفي سياق إسلامي أوسع، استخدم صندوق الخط ليرمز إلى ملكية عالمية من خلال الصورة و/أو النص[٧]. أما موظفو الإدارة فكانوا يرون فيه منصباً ومرتبة. وكتب المؤرخ المملوكي القلقشندي في حوالي ١٤٠٠م قائلاً إنه في زمانه استخدَم كتبة الخزنة ودور القضاء علب خط نحاسية أو فولاذية، في حين استخدم القضاة وكتبتهم وبعض كاتبي الحكومة علب خطٍ من خشب الآبنوس أو خشب الصندل الأحمر. واستخدم أيضاً الكتبة الحكوميين علب خط طويلة بنهايات مستديرة، بينما استخدم موظفو الخزنة علباً طويلة لكنها مربّعة الزوايا[٨]. وبما أن صندوق الخط في قطر مصنوع من النحاس الأصفر المطعّم، يمكننا الافتراض أنه كان يخص ناسخ حكومي. فالحاكم كان سيستخدم بالتأكيد صندوقاً مصنوعاً من الفضة أو الذهب الخالص. ولكن الحكام والنساخين اقتنوا صناديق خط من معدن مطعّم أيضاً كما يدل مقطع في التاريخ المدوّن للمؤرّخ سبط الجوزي. فقد كتب واصفاً هزيمة حاكم الموصل بدر الدين لؤلؤ على يد الخوارزميين عام ١٢٣٧م؛ «فرّ لؤلؤ وحيداً على ظهر جواد سريع، وقام الخوارزميون بنهب أمواله وكنوزه وجميع مقتنيات جيشه. وصلني أن صندوق خطّ مطعّم بالفضة تساوي قيمته عشرين درهماً قد بيع بخمسة، وأن حوضاً وإبريقاً بيعا بعشرين درهماً»[٩].

المنشورات:
*Art from the World of Islam* (1987) p. 91, no. 124, and colour pl. on p. 27.

الهوامش:
١ لمزيد من الأمثلة انظر إلى Pinder-Wilson (1973).
٢ Kühnel (1971) no. 32, pl. XIX.
٣ e. g. Allan pp. 20-22, and nos. 7-8.
٤ Curatola (1993) no. 172.
٥ Kühnel (1939) figs. 1-7.
٦ Rice (1951) pl. 28.
٧ Melikian-Chirvani (1986) p. 83.
٨ Allan (1982) p. 92.
٩ From Rice (1957) p. 234.









٥

# مَنصَب صينية

لوح نحاس مطعّم بالفضة ومركّب أسود

سوريا أو الجزيرة، ١٢٤٠–١٢٦٠م

الارتفاع: ٢٥,١ سم
القطر: ٢٥,٧ سم ( من الأعلى )، ٢٤,٦ سم ( من الأسفل )

الكتابة المنقوشة:

على القمة :

« العز والبقا والسعا والجد [ وا ] / [ والـ] والمجد والعلا( ء ) والصـ/
( ا )لنصر على الاعداء لصاحبه »

على الطرف السفلي :

« العز الدائم العمر السالم / والاقبال الزائد والدول( ـة ) /
( ا )لزائد والباقية والسلامة و . . . »

التعليق الفني :

صُنع منصَب الصينية هذا من ثلاثة ألواح من النحاس الأصفر، تشكّل إحداها الهيكل الأسطواني مع طرفه السفلي الناتئ وحافته، بينما يشكل اللوحان الآخران القاعدة والقمة اللتين تنقلبان عند حافة الهيكل ليتم تثبيتهما . واستخدم التطريس في عملية التطعيم، بينما استخدم النقش بالحفر لتحديد خطوط الطلل الرئيسية .

البحث :

تتوزع أربعة مناظر حول الهيكل : ( ١ ) ملك يعتلي سُدّة العرش، وإلى جانبيه يقف زوجان من الخدم؛ ( ٢ ) عريس جالس يمسك بلجام فرس مزركش بالقماش الموشّى وخياله ( افتراضاً ) وراءه؛ ( ٣ ) خيّالان يصطادان أسداً؛ ( ٤ ) أربعة رجال مترجّلين في حفلة صيد . وتظهر فوق هذه الصور وتحتها فرق من العازفين والراقصين . أما القسم الأعلى من الجانب الخارجي للمَنصَب فتوجد عليه ست عشرة دائرة تُظهر الصورَ المتعاقبة التالية : شخصين يتفيّآن شجرة، جنديَ مشاة يصارع ليثاً، وشخصاً جالساً يحمل كأساً كبيرة وسيفاً، ونسراً يُداهم بطّة، وأسدين مزخرفين مجنّحين، ورجلاً وغزالاً، وأسداً ينقض على أرنب، وقنّاصاً مع أنبوب نفخ تحت شجرة، وجندي مشاة مع قضيب شائك وطائر، وأسداً يهاجم ثوراً، ونسراً ينقض على طائر، وليثاً يهاجم حيواناً، وجندي مشاة وأسد، وليثاً يهاجم حيواناً، ونسراً يهاجم طائر الكركي، وعازف عود جالساً . وتظهر على دوائر الطرف السفلي الناتئ : القمر وعطارد ( الناسخ )، والمريخ ( مقطوع الرأس )، والزهرة ( عازفة العود )، وبرج الحوت وبرج الدلو والجدي والقوس والعقرب والميزان والعذراء والأسد والسرطان والجوزاء والثور والحمل . ولم تظهر الكواكب السبعة والأبراج الاثني عشر كلها بسبب استخدام ست عشرة قطعة داخلية فقط، لذلك استبعدت الشمس والمشتري وزحل ووضعت بقية الكواكب والأبراج في الترتيب التنجيمي الصحيح . على أية حال تعتلي قمة مَنصَب الصينية صور جميع الكواكب تحتل مركزها الشمس ومن حولها الكواكب الستة، وقد رُبطت ببعضها البعض بقطع دائرية متشابكة . ونرى على الوجه الداخلي للقاعدة خطوطاً هندسية متشابكة يتوسطها تصميم وردي الشكل ذو ثلاث بتلات تحيط به ست تصميمات وردية الشكل ذات ثلاث بتلات بالإضافة إلى امتدادات ثلاثية الأوراق .

تُظهر اثنتان من أربع قطع دائرية مستدقة الأطراف زخرفات نباتية ملولبة بسيطة، لكن الاثنتان الأخريان تظهران زخرفات ملولبة تنبض بالحياة من حيوانات وطيور ومخلوقات أبي الهول وحتى كائن بشري . والأربع جميعاً تزيّنها زخرفات ملولبة نحاسية على أرضية مطعّمة بالفضة، والحال ذاته ينطبق على دوائر صغيرة في الحافة العلوية تحوي صور الكواسر وطرائدها . هذا شكل غير عادي من التطعيم لأنه استُخدم لموادَ غالية كالرقائق عوضاً عن المواد الأقل تكلفة . ومن المعتقد أن هذا المنصَب منسوخ عن قطعة تصاميم الأرابيسك المطعمة بالذهب على أرضية فضية . وهذا يدل على أن المنصَب المعروض ليس أفضل الموجود، وربما عزّز هذه النقطة الغياب الكلّي للمطعّمات الذهبية عنها .

تعود صور الملوك المُعتلين سدة العرش إلى فترة ما قبل الإسلام، بينما تعود صورة الحصان والعريس يقيناً إلى العصور الساسانية في إيران، فقد وجدت في نحت صخري نافر يرتبط إما بشابور الأول أو بشابور الثاني في بيشابور[١]. وهناك مشاهد مشابهة جداً في الفن الإسلامي القروسطي لمشاهد الملك المتبوّئ عرشه والخيل والعريس على إبريق صنعه يونس بن يوسف الموصلي والمؤرّخ في ٦٤٤هـ/١٢٤٦م، وهو من مقتنيات معرض والترز للفنون في بالتمور[٢]. وهناك وجه مقارنة كبير بين تفاصيل اللباس ونماذج الأنسجة الموجودة على الإبريق وتلك الموجودة على المنصَب المعروض. إن تصاميم الأرابيسك المفعمة بالحياة في القطع الدائرية ذات الأطراف المستدقة تربط المنصَب بقارورة معدنية مطعّمة رائعة كان يستخدمها الحُجّاج موجودة في معرض فرير للفنون في واشنطن، ربما تعود لمنتصف القرن الثالث عشر[٣]، ويمكننا مقارنة الأشكال الصغيرة في القطع الدائرية التي تزيّن الأطراف العليا والسفلى للمنصَب بمجموعة أشكال مشابهة على القارورة، وينطبق هذا أيضاً على القطع الدائرية التي عليها نماذج الصلبان المعقوفة وعلى استخدام الفضة كخلفية لنماذج الأرابيسك المقلوبة. وعلى هذا يمكننا تأريخ المنصب إلى الفترة من حوالي ١٢٤٠–١٢٦٠م ونسبه إلى المنطقة ذاتها التي أتى منها الإبريق وقارورة الحُجّاج، ألا وهي سوريا أو الجزيرة.

وترتبط عادةً القوة الدنيوية والسماء في الفن الإسلامي[٤]، ويتضح ذلك في سياق سوري جزيري، إذ تغطي الكواكب والأبراج فيه غطاء صندوق يحمل كتابة تشرّف السلطان الأيوبي الملك العادل الثاني (١٢٣٨–١٢٤٠م) وهو ضمن مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت[٥]، بينما يزيّن ترتيب مشابه من الأشكال غطاء صندوق الخط الجزيري في بولونيا، الفرق بينهما هو أن الشمس في الأخير قد تمركزت هذه الأشكال ودُمجت مع صورة تمثّل الحاكم المحلي في غطاء الصندوق[٦]. أما في منصَب الصينية المعروض هنا فتتجلّى صورة الحاكم على عرشه، ويظهر سلطانه عبر صورة عرشه الأسدي وظُلّة ملائكية. وهو محاط بصور السلطة الدنيوية في الشريط المركزي وصور المتع الدنيوية من الأعلى والأسفل، بينما تتجلى قوى السماء في الشرائط الموجودة في قمة وقاع الهيكل وفي الصور المنتشرة على قمة وقاع المنصَب. أضف إلى ذلك صور الكواسر المنقضة على ضحاياها في القطع الدائرية الموجودة في قمة حواف الإطار وكتابات الأماني الطيّبة. وتزخر التحفة بمعاني كثيرة، ومنها: الحلقات ذات الأطراف المستدقّة مع سيقانٍ تتخذ شكل لفائف ورؤوس بشرية وحيوانية، بينما تلمح شجرة الواق واق الخرافية التي تعود إلى أسطورة الإسكندر إلى رغبة هذا الحاكم المجهول اسمه في أن تراه عيون الناس على أنه إسكندر القرن الثالث عشر الميلادي!

المنشورات:

*Art from the World of Islam* (1987) p. 90, no. 115, and colour pl. on p. 63.

*La Médicine au Temps des Califes* (1996) p. 197, no. 113.

الهوامش:

١ Ettinghausen (1959) fig. 5.

٢ Ettinghausen (1959) figs. 3-4.

٣ Dimand (1934).

٤ Baer (1981).

٥ Baer (1981) fig. 14.

٦ Baer (1981) fig. 1.





## شمعدان

لوح نحاس أصفر مطعّم بالفضّة والذهب ومركّب أسود

شيراز، حوالي ١٣٤١–١٣٥٦م

صنعه سعد بن عبد الله[١] لأبي إسحق المظفر

الارتفاع: ٣٤,٥ سم
القُطر: ٢٨,٢ سم

الكتابة المنقوشة:

على حامل الشمعة: طمست كتابة نص وقْف جزءاً منه، أما النصّ الباقي فيقول:

«والنعمة والجود والمجد والافضال/والكرم والعلم والحلم»

نصّ الوقف على حامل الشمعة كالتالي:

«وقف موسى ابن جعفر/نمود على ابن احمد محساوى»

وكُتب على قاعدة الرقبة النص الآتي:

«عمل العبد الضعيف سعد بن عبد الله/ لك العز والنصر والاقبا/ ل والنعمة والجود والمجد والا/فضال والكرم والحلم الا/»

ونجد على حافة الكتف الحامل الكلمات التالية:

«لك العز والنصر والاقبا/ل والنعمة والجود (و)المجد والافضال (و) الكرمة (و) الحلم/والعلم والكرامة و...»

أما الهيكل فكُتب عليه:

«العز لمولانا الملك الاعظم/السلطان المعظم العالم
الـ/عادل المجاهد المرابط المؤيد من السماء
المظفر جمال الدولة والدين ابو اسحق خلد الله ملكه»

التعليق الفنّي:

إن جودة الزينة عالية جداً، وما يلفت النظر بشكل خاص هو الحفر المفصّل، ولا تسمح كثافة التزويق برؤية أيّة مفاصل في القطعة بالرغم من أن الرقبة صنعت على شكل أسطوانة ولُحمت إلى الأسفل مع أحد الجوانب. إن الشمعدان فارغ من جميع أجزائه، فلا توجد قاعدة للرقبة ولا توجد بطانة داخلية لحامل الشمعة. الكتف الحامل مُهترىء للغاية كما هو الحال مع أشياء كهذه، وقد تم استبدال جزء منه.

البحث:

تدل هذه الكتابات أن الشمعدان قد صنع لأبي إسحق المظفُر حاكم فارس في الفترة من ١٣٤١–١٣٥٦م، وكانت عاصمته شيراز مركزاً مهمّاً للفنون، ففي كنفها سطع الشاعران الفارسيّان حافظ وسعيدي، وفيها صُنعت قطع معدنية مطعّمة ونعرف حرفيين شيرازيين في فن تشكيل المعادن من خلال قطع باقية حتى اليوم، وتحمل قطعتان أخريان إهداء إلى أبي إسحق[٢] نشرت صورة واحدة منهما فقط، وهناك فرق شاسع في جودتهما. وقد يعني هذا أن القطعة الموجودة في قطر كانت قد استُوردت من مركز سياسي وثقافي أهم مثل بغداد، أو قد يُشير إلى وجود ورشتين في شيراز نفسها أنتجتا صناعات متفاوتة الجودة، أو قد تكون مؤشراً على صناعات ذات جودة مختلفة تُصنع في الورشة نفسها من قبل حرفيين مختلفين.

طُرح في منشور سابق أن سوء الجودة النسبي للصور في المخطوطات المنتجة محلياً لكبار المسؤولين الإنجويين يدل على أنهم اضطروا إلى الاستيراد للحصول على أفضل الأعمال[٣]. هذا يُعلّل اعتبارنا بغداد مصدراً لهذا الشمعدان الذي تظهر عليه مناظر اعتلاء العرش الرائعة. على أية حال، تقدّم إلين رايت دليلاً على انتقال فنانين ونسّاخين من تبريز إلى شيراز بعد انهيار حُكم الإلخانيين، وأنه من الممكن أن يكون من بين هؤلاء الفنانين حرفيّو تشكيل معادن[٤]، وتستدل رايت على ذلك من التشابه في التصوير بين نيسان تاسي وهذا الشمعدان الذي يعود إلى أبي إسحق، كما تُشير إلى العلاقة بين التصميم الموجود على صينية تبليسية ـ بالتأكيد شيرازية الصنع ـ وصفحة من كتاب تبريز جامع التفاريخ الموجودة الآن في ألبوم في إسطنبول. هناك دليل آخر لم يُلاحَظ حتى الآن في كتابتين منقوشتين على الشمعدان يشهد بأن الحرفيين الذين طعّموا القطعة كانوا يعرفون أبا إسحق شخصياً، حيث تتضمّن الكتابات الموجودة على رقبة الشمعدان وحافة كتفه الحامل كلمة «إليك». حسب علمي هذا فريد في مثل هذه الكتابات الإهدائية، ويوحي بقوّة بأن الحرفي كان يُهدي القطعة إلى أحد كان يعرفه شخصياً، والاحتمال الأكبر هو أن تكون القطعة قد صنعت في إحدى الورَش في شيراز عاصمة أبي إسحق.

المشاهد المصوّرة على هيكل الشمعدان فريدة لدقّتها في تصوير الحياة في بلاط هذا الحاكم المظفَر، وتتضمن:

(١) أبو إسحق جالساً على بساط بيضوي الشكل فوق عرش منخفض ومُحاطاً برجال البلاط في ظلّ ملاكين من فوقه وأسدين من تحته.

(٢) شكل أنثى تحيط بها وصيفات أربع في يد إحداهنّ كتاب.

(٣) أبو إسحق على عرشه مع زوجته ديشاد خاتون في مشهد حميم (ركبتها اليسرى على ركبته اليمنى).

(٤) حاكم ذو عمامة فاخرة يتبوأ سدّة عرشه بين رجال البلاط، في ظلّ ملاكين من فوقه وأسدين من تحته.

ثار جدل حول هوية الشكل الأنثوي الذي نراه في الصورة الثانية،





فبينما كان الاعتقاد أصلاً أنها ديشاد خاتون زوجة أبي إسحق، طُرح مؤخراً فكرة أنها على الأغلب تاتشي خاتون زوجة مؤسس السلالة شرف الدين محمود شاه وأمّ أبي إسحق، فقد وصفت تاتشي مراراً بأنها « بلقيس زمانها »[٥] بسبب موهبتها الشعرية، ولقّبت أيضاً « برابعة القرن [ الهجري ] السابع »[٦]. وكانت امرأة ذات شخصية قوية، ويُنسب إليها خلع حجابها علناً وتحريض شعب شيراز على الانتفاض في وجه الشيخ حسين شوبان لدى اعتقاله زوجها وأولادها الثلاثة. ولقد أمرت بتجديدات كثيرة على ضريح شاه شيراغ في شيراز في الفترة من ١٣٤٤–١٣٤٩م، بما في ذلك إضافة مدرسة وزاوية إليه، ويُرجح أنها عهدت ليحيى الجمالي بكتابة نسخة القرآن الشهيرة بخط يده[٧]. وتظهر هنا مرتدية غطاء رأس منمّق[٨] ومُحاطة بنساء البلاط تعرض إحداهنّ عليها كتاباً، ربما كان القصد هو التركيز على سجيّتها الأدبية، إذ قال خواجو كيرمان في مدحها:

« سيدة الشرق والغرب
وصاحبة الروح والإنسانية
قائدة الأرض
راعية عدالة الزمان »[٩]

لم تكن تاتشي خاتون الشخصية النسائية الإلخانية الوحيدة القوية، فقد أمرت شقيقة أبي إسحق فارس مالك خاتون ببناء مدفن لقديس شيرازي يُدعى علي بن بازغاش ومبانٍ أخرى في ذات الموقع إضافة إلى كتابة مُصحف كبير يتألف من ٣٢ جزءاً موزّع الآن بين متحف بارز ومجموعة الخليلي[١٠]. إن ميل الإلخانيين والإنجويين إلى تصوير الحاكم وزوجته معتليين العرش تُشير إلى أهمية هؤلاء النسوة. وتُسجّل رايت ثماني صور كهذه، خمس منها من تبريز الإلخانية وثلاث من شيراز الإلخانية، تُظهر المجموعة الأولى النساء إلى يمين الحاكم، بينما الثانية تُظهرهنّ إلى يساره، إلا أن معنى المواقع المُختلفة ليس واضحاً[١١]. ويذكر ابن بطّوطة أهمية النساء الملكيات عندهم في كتابه تُحفة النظّار الذي عكف على تأليفه بين ١٣٢٥–١٣٥٤م. ويدوّن فيه قائلاً: « تتبوّأ الزوجات منزلة رفيعة عند الأتراك والتتر، فعندما يصدرون أمراً يُعلنون فيه 'بأمر من السلطان والخاتون'، وكانت كلّ خاتون تملك مدناً وأحياء عدّة وإيرادات ضخمة، وكانت تحظى بمخيّم منفصل خاص بها عندما تسافر برفقة السلطان »[١٢].

إن هوية المشهد الرابع من مشاهد الشمعدان أكثر إشكالية بسبب هوية الشخص الجالس على العرش فيها. فكما هو الحال في الصورة الأولى، يجلس هذا الشخص على عرش فوق أسدين جاثمين، ويحمل ملاكان ظُلّةٍ فوق رأسه، وقد تزيّن بملابس زاهية وغطاء رأس مُريّش ( ريش صقر وبومة )، بينما يقف رجال البلاط على الطرفين. ويبرز خنوع الشخصين الواقفين على يمينه. ويظهر أبو إسحق في



الواجهة كما تدل قبعته. وهنا يطرح احتمالان نفسيهما، أولهما أن يكون هذا السيد الأعلى الحاكم الجلائري القوي سياسياً تاج الدين حسن بُزُرك (حكم من ١٣٣٦–١٣٥٦م)، وثانيهما أن يكون الوريث النظري، لكن العاجز سياسياً، إلخان من نسل هيوليغو. إذا عرفنا أنه من عام ٧٤٤ هـ/١٣٤٣–١٣٤٤م استباح أبو إسحق لنفسه حقوق «الخطبة» و«السقا» ـ ووفقاً للمؤرخ القطبي: «هبّ من رتبة أمير إلى (رتبة) سلطان» ـ وفي ضوء ذلك يمكن لاستنتاجنا السابق عن شخصية الشخص الجالس على العرش في هذه الصورة أن يكون خاطئاً[١٣]. فقد يكون الشخص أبا إسحق مصوراً في قمة مجده، وقد يكون المشهد الرابع مشهد تبوأ عرش والمشهد الأول صورة أبي إسحق وبلاطه.

يشمل شريط الحيوانات الراكضة فوق الجزء السفلي حيوان وحيد قرن أشبه بفرس يطعن دبر فيل هو الثالث في سطر يتكوّن من ثلاثة (انظر أيضاً أرقام ١٨ و٢٩). هذا يوضّح طريقة انتقال التصاميم الفنية عبر الشرق الأدنى من ثقافة إسلامية إلى أخرى.

المنشورات:


*Art from the World of Islam* (1987) p. 100, no. 168, and colour pl. on p. 27.

Fitzherbert (1991) pl. 21.

Komaroff (1994) figs. 10a-c.

Allan (1995).


الهوامش:

١ كانت تقرأ سابقاً على أنها «سعيد» ولكنها على الأغلب «سعد»

٢ Allan (1982) pp. 106-08.

٣ *Art from the World of Islam* (1987) p. 100, no. 168.

٤ Wright (1997) pp. 31-32.

٥ بلقيس هو اسم ملكة سبأ الذي ورد في القرآن الذي يروي قصة الملك سليمان وسبأ (صورة ٢٧) وتم ربط فارس بسليمان في تلك الفترة، ارجع إلى: Melikian-Chirvani (1971).

٦ كانت رابعة شاعرة صوفية مشهورة
See Fitzherbert (1991) p. 146, n. 118.

٧ Wright (1997) p. 47.

٨ Cammann (1963) pp. 162-62.

٩ Fitzherbert (1991) p. 146.
أشعر بالامتنان للمؤلفة لمساعدتها لي على تفسير صور هذه التحفة

١٠ Wright (1997) p. 48.

١١ Wright (1997) pp. 42-46.
هناك صورة على وعاء صغير تعود إلى الفترة ما قبل المغولية وتصور حاكماً تشاركه العرش فتاة تعزف على العود، ولكنها ليست بأهمية الصور الإلخانية، ولقد نُشرت في:
*Ancient Bronzes and Islamic Ceramics* (1999) no. 44.

١٢ From Morgan (2001) p. 9.

١٣ Wright (1997) pp. 50-51.





## شمعدان

لوح نحاس أصفر، زينة نافرة
الجزيرة، أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ٣٠,٦ سم
القطر: ٣٦ سم

التعليق الفني:
صُنع الهيكل والكتف الحامل من قطعة واحدة من النحاس الأصفر المطروق، لكن الكتف الحامل خضع لبعض الترميمات، وتم تثبيت الرقبة بالبراشيم في المنطقة الغائرة للكتف. ويتألف قوام حامل الشمعة من قطع نحاس مختلفة لُحمت مع بعضها ومن بطانة داخلية تساعد على حمل الشمعة. أما طوق الإطار فقد خضع إلى ترميمات عدّة، ومن المحتمل أن تكون الرقبة قطعة بديلة ومركبة على مستوىً أدنى من القطعة الأصلية.

البحث:
يظهر النموذج ثلاثي القناطر الذي يزيّن الشمعدان بالشكل نفسه عند النظر إليه مقلوباً، ومثل هذه التصاميم التي يمكن قلبها رأساً على عقب غير عادية في الفن الإسلامي المبكر إذ نجدها في الجصّ العراقي في القرن التاسع الميلادي. وأقرب الأشكال المشابهة لاستخدام القناطر الثلاثية هنا توجد في تزيين جصّي في تجاويف القباب لمسجد الجمعة في مدينة قزوين شمال غرب إيران، ويعود هذا التزيين إلى الفترة من ١١١٣–١١١٥م[1]. فالتصميم المقنطر هنا مشكل من شريط رفيع من فن الخط على جدران خالية من الزينة. وتربط الأقواس الثلاثية من الأسفل خطوط منحنية بسيطة بدلاً من أقواس أخرى.

تذكرنا أشكال الدموع التي تُظهر خواء المقنطرة وتُزيّن الكتف الحامل للشمعدان بتلك المستخدمة على قطع برونزية أُنتجت في خراسان في المرحلة السامانية وأوائل الفترة السُلجوقية. لكن هذه الحقيقة لا تدل على أصل الشمعدان الخراساني، إذ تظهر هذه القطع أيضاً في أشغال معدنية مصدرها الموصل على الأغلب، رغم أن أسلوبها شرقي أكثر[2].

وما يفوق هذا أهمية هو الاستخدام الشائع للقناطر ثلاثية الأقواس كمشكاة تزين إطارات المحاريب والمداخل في الموصل وشمال العراق خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي[3]، وشاع هذا الأسلوب في استخدام القناطر على الأشكال المعدنية السورية والجزيرية في القرن الثالث عشر، فنجده مثلاً على شمعدان في مجموعة الخليلي[4]، وعلى مجموعة من القطع تحمل أشكال قديسين أوكهنة أو رهبان ومبخرة وإناء قربان وصحن وشمعدان صنعه داود بن سلمة الموصليّ في الفترة ١٢٤٨–١٢٤٩م[5]. ربما اشتقَت هذه القناطر من القناطر الأكثر رسمية وذات الطابع المعماري التي زيّنت القطع البيزنطية الخاصة بالقدّاس وحملت صور قديسين. وتشمل الأمثلة الباقية كأس القربان المقدس حما[6] ونظيره بيديا[7]، أمّا القطعة السورية التي تحمل أقرب تصميم لها فهي القارورة الموجودة في متحف فريَر[8].

القطعة الوحيدة الأخرى التي أعرفها تحمل مقنطرة على لوح مضغوط نافر هي الشمعدان الموجود في متحف حرم الشريف في القدس[9]. في هذا المثال المقنطرة هندسية الشكل وتحمل في طيّات الأقواس كتابة واضحة لاسم أُرتُق أرسلان بن إلغازي أُرتُق الذي حكم ماردين وميافارقين من ١٢٠٠–١٢٣٩م. على أية حال لا توجد زينة على شكل دموع في هذا الشمعدان، لكن فوق طرفه السفلي شريط مضغوط لتصاميم نافرة يمكن رؤيته من الخارج ـ تذكّرنا بقوس الزاوية الساند ذي الفصوص الثلاثة.
وحسب علمي هذا فن فريد في فنون الأشغال المعدنية الإسلامية لا يجب الاستناد إليه وإلا ارتبكت صورتنا. ونظراً لإتساع مدى المقارنة يصعبُ علينا التأكد من أصل الشمعدان الموجود في هذا المعرض، خاصة أن المعلومات المتوافرة عن الفن والذوق في بغداد في أواخر المرحلة قبل المغولية قليلة، لكن استناداً إلى أسلوب صنع المقنطرة، يُحتمل أن يكون مصدر الشمعدان من الجزيرة ويعود تاريخه إلى الفترة ما بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلادي.

يعتمد الشمعدان في حضوره على شكله وأناقة أسلوب المقنطرة الثلاثية النافرة فيه، وهذا العنصر الجمالي يكسر العادة في التحف النحاسية الصفَحية ذات الجودة العالية لعالم الإسلام القروسطي. وكما توضح القطع المعدنية الأخرى في المعرض كان التفضيل من نصيب الزينة المطعّمة الفخمة، إذ بقيت قلّة من القطع الأقل زخرفة مما أدى إلى صعوبة تحديد شعبيتها أو معناها الفنيّ الصحيح. لكن جمال هذه القطعة يكمن في بساطتها.

المنشورات:
*Art from the World of Islam* (1987) pp. 78-79, no. 58, and colour pl. on p. 16.

الهوامش:
١ Pope (1938) vol. 4, pl. 305.
٢ Melikian-Chirvani (1974) fig. 3.
٣ e.g Sarre and Herzfeld (1911-20) vol. 3, pl VIII.
٤ *L'Orient de Saladin* (2001) pp. 140-41, no. 114, and p. 200.
٥ *L'Orient de Saladin* (2001) pp. 113-16, nos. 96-99.
٦ Mundell Mango (1986) no. 3.
٧ Evans and Wixom, ed. (1997) no. 231.
٨ *L'Orient de Saladin* (2001) colour pl. on p. 27. pl. on p. 27.
٩ Abu Khalaf (1988) fig. 61d.

٨

## شمعدان

لوح نحاس أصفر مطعّم بالنحاس والفضة ومركّب أسود

ربما العراق، القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ٣٦,٢ سم
القطر: ٣٣,٢ سم



التعليق الفني:

الكتف الحامل والكتابة الظاهرة عليه وحوض الشمع المذاب وتصاميم الأرابسك عليه مهترئة. أما المفصل بين الحوض وقاعدة الرقبة فقد رُمم في مرحلة ما من تاريخ القطعة باستخدام براشيم نحاسية. وصُنعت الرقبة بشكل منفصل ولُحمت في مكانها الحالي. ولها قاعدة ثابتة يُزيّنها تصميم وردي الشكل ذو ١٣ بتلة ونتوء إلى الأسفل. ولا يمكن رؤية التصميم الورديّ الشكل إلا من جهة الشمعدان السفلية. وليس هناك من بطانة في الرقبة أو الفوهة. ولقد استُخدم التطعيم بالنحاس الأصفر لرسم طلل أرضية الهيكل المُزركشة وشرائط الزينة الموجودة فوقه وتحته، بينما تم تطعيم الأجزاء الأخرى منه بالفضة.

البحث:

من الواضح أن الكتابة على الكتف الحامل تعبير عن أمنيات طيّبة للمقتني، لكنها مهترئة إلى درجة لا يمكن قراءتها باستثناء كلمات عرضية هنا وهناك. وعلى ضوء معرفتنا بشعبية الفن التصويري والكتابة المنقوشة في الأشغال المعدنية في الشرق الأدنى في القرن الثالث عشر الميلادي، فإن تصاميم الأرابيسك الموجودة على هذا الشمعدان تخرج عن المألوف وتعدّ إبداعاً رائعاً. وتتكون أشكال عمودية منتظمة من مجموعات مُتشابكة من السيقان تتناوب مع مجموعة تزينها أعداداً أقل من السيقان وزوج من أوراق كبيرة فوق المركز مباشرة. نجد تزييناً كهذا في شكل مصغّر على حوض صنعه داود ابن سلمة الموصليّ في الفترة ١٢٥٢–١٢٥٣م وهو الآن من مقتنيات متحف الفنون الزخرفية في باريس، لكن الحوض يحمل شريطاً من الكتابة المنقوشة وقطع دائرية من نماذج نجمية متشابكة[١]. وربما كان لهذا التزيين صلةٌ مع قاعدة شمعدان من مقتنيات متحف المتروبوليتان للفنون لم تظهر بعد في أي كتالوج أو كتاب، والمؤلفة من ثلاثة شرائط أرابيسك عريضة ومسننة الأشكال[٢]. وتشمل الزينة أشكال تنّينات أجسادها متشابكة تذكّرنا بصور التنّين التي زيّنت بوابة الطلاسم في بغداد في القرن الثالث عشر (بائدة الآن) وتوحي بأصل عراقيّ.

المنشورات:

*Art from the World of Islam* (1987) p. 87. no. 97. and photograph on p. 15.

الهوامش:

١ *L'Islam dans les collections nationals* (1977) p. 100. no. 156.

٢ Inv. No. 91.1.561.





٩

## شمعدان

نحاس أصفر مسبوك مطعّم بالفضة ومركّب أسود

جنوب شرق الأناضول أو الجزيرة، بين أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر الميلادي

الارتفاع: ٢١,٦ سم
القطر: ٢٠,٢ سم

الكتابة المنقوشة:
على الرقبة:

«العز الد(ا)ئم، ...، ... و...»

كتابة منقوشة أحدث من سابقتها على الطرف السفلي:

«وقف هذا شم (ع) دان... بن حاج محسن...
سنة ١١٧٤»

التعليق الفني:
تم سبك الشمعدان في قالب واحد وإعادة تشكيل القطع الدائرية التي تقع في مراكز الجوانب التسع.

البحث:
الكتابات الأخرى الواردة بخطّي النسخ والكوفي ليس لها معنى، إذ استُعملت للزينة أساساً. نُقشت كتابة أحدث بدون إتقان على قمة الطرف السفلي بشكل معكوس، تفيد الكتابة بتسجيل الشمعدان كوقْف في عام ١١٧٤هـ/ ١٧٦٠–١٧٦١م، وللأسف اسم المانح ليس واضحاً. وتتكرر كلمة «وقْف» أربع مرات على أربعة جوانب مختلفة من القطعة لئلا تُغفل الرسالة. تمت إعادة تشكيل القطع الدائرية في منتصف كل جانب من الجوانب التسعة بهدف تدمير التصاميم الأصلية واستبدال تصاميم نباتية بها، فلو كانت الدوائر الأصلية تحتوي على تصاميم تصويرية لأحياء لتم تلفها قبل وهب الشمعدان إلى الأوقاف لكي يصبح مقبولاً دينياً.

ويعود الشمعدان إلى الطراز الذي انتشر في سيريت وربما في مدن أخرى في جنوب شرق الأناضول (سلطنة روم السلجوقية) وفي الجزيرة. وهناك أمثلة فاخرة منها في مجموعة نهاد السيد[١]. إن شكل الشمعدان وتناسقه رائعي التكوين، فحامل الشمعة نسخة مصغّرة عن الهيكل، وطول الرقبة يمنح الشكل كلّه أناقة تامّة (قارنه مع الرقم ٧ الذي قد لا تكون رقبته بطولها الأصلي). أما حافة انخفاض حوض الشمع المذاب فهي ذات نتوء مُستدير، والانخفاض نفسه مُزيّن بتصميمات وردية الشكل ذات ٨ بتلات، أمّا الحافة الخارجية للكتف الحامل فهي ذات نتوءات مخرّمة. ولقد فقدت الأشكال الوردية التي صمّمت أصلاً لعكس مجد الشمس وتعزيز رسالة النور ـ التي يعتبر الشمعدان رمزاً لها[٢] ـ معناها هنا بسبب موقعها الذي يحجبها عن العين. ولا تحمل الكتابات المنقوشة أي معنى، إذ حلّت مكانها شبه كتابة تُشكّل نماذج تزيين تزيد من جمال القطعة عن طريق الشرائط، أو عن طريق شكل الكتابة ذاتها.

غير منشورة سابقا

الهوامش:

[١] للمزيد من المعلومات عن نموذج الشمعدان انظر إلى Allan (1982) nos. 7-9.

[٢] للمزيد من المعلومات راجع Allan (1982) no. 9 and see Melikian-Chirvani (1994).



١٠

## شمعدان

لوح نحاس أصفر

سوريا، من المحتمل أنها دمشق، حوالي ١٤٦٨-١٤٩٦م

الارتفاع: ٤٤,٧ سم
القطر: ٣٥,٧ سم

الكتابة المنقوشة:
على الهيكل:

«مما عمل برسم الادر الشريفة ذات الستر الرفيع والحجاب / (١)لمنيع خوند الكبرى جهه المقام الشريف الملك ا/ لاشرف ابو النصر قايتباى عز نصره»

وتزيّن كتابة مماثلة الكتف الحامل، وحُذفت كل الكلمات التي تلي عبارة «المقام الشريف الملك»

على الرقبة:

«السلطان الملك ابو النصر قايتباى»

ونجد كتابة إضافية على قاعدة الرقبة:

«وقف على زاوية البردية»

التعليق الفني:
لقد صُنع الهيكل والكتف الحامل، بما في ذلك القاعدة المثبتة إلى رقبة الشمعدان، من صفيحة نحاس أصفر، أما رقبة وقاعدة حامل الشمعة فقد صُنعتا من صفيحة منفصلة اتخذت شكل أسطوانة ولُحمت إلى أحد الجوانب. ولقد تم صنع الجوانب وحافة طوق حامل الشمعدان من صفيحة واحدة أيضاً لكنها ثُقبت لتتوضع الشمعة فيها، ولحمت صفيحة أخرى من الداخل لتثبت الشمعة في مكانها.

الاهتراء على الكتف الحامل في هذا الشمعدان أكثر من بقية أجزائه، والسبب الأرجح لذلك هو كمية الشمع المذاب الكبيرة التي تراكمت عليه خلال العصور الإسلامية الوسطى والتي تم كشطها. ونجد الاهتراء ذاته على شمعدانات أخرى في هذا المعرض (أرقام ٦ و ٨).

تجدر الإشارة إلى نقطتين مهمّتين فنيّاً، أولاهما غياب التطعيم عن القطعة التي لم يكن القصد تطعيمها. ففي أوائل القرن الخامس عشر الميلادي أصبحت الفضة نادرة وزادت تكلفتها، كما عصفت غارات الموت الأسود بسكان القاهرة وحرفييّها، وغاب التطعيم عن الساحة نتيجة ذلك وأصبح تقنية نادرة جدا طوال ذلك القرن حتى خلال فترة إحياء الفنون تحت رعاية السلطان قايتباي. أما النقطة الفنية الثانية فهي أنه بينما جميع الخطوط المنقوشة على صينية السلطان محمد بن قلاوون الرائعة (رقم ٢٩) مطرّسة (أي أنها طُرقت لتخريمها) نجد نظيراتها هنا منقوشة بالحفر باستخدام إزميل. زمن حدوث تغيير التقنية هذه غير معروف رغم أن الدليل الهزيل الذي نشر حتى الآن يشير إلى القرن الخامس عشر ويُحتمل أن تكون أوروبا مصدر هذه التقنية الجديدة حيث شاعت تاريخياً إزاء تقنية التطريس التي استخدمت في العالم الإسلامي خلال القرون الوسطى.

البحث:
إن هوية الزاوية أو دير الدراويش الذي وُهبَ هذا الشمعدان إليه كوقف في مرحلة لاحقة من عمره تبقى مجهولة، ولهذا الشمعدان قطعة مرافقة ضمن مقتنيات متحف التاريخ في بيرن[1]. كلتا القطعتان صنعتا لفاطمة الخزبكية، التي كانت أولاً زوجة السلطان قايتباي (١٤٦٨-١٤٩٦م)، ومن ثم زوجة السلطان طومان باي (١٥٠١م) وتوفيت عام ١٥٠٣م. كانت فاطمة الخزبكية راعية بارزة لفنون المعدن مثل قايتباي نفسه، فهناك مثلاً إبريق أوعزت بصناعته موجود حالياً في متحف فيكتوريا وألبرت[2]. إن شكل الشمعدان والتقنيات المستخدمة في صناعته تحمل طابع المنتجات الدمشقية إبان الحكم المملوكي، وقد بقي الكثير من شمعدانات تلك الفترة بما فيها القطعة الرئيسية التي عُهد بها كوقف إلى مسجد ابن طولون في ظل حكم السلطان لاجين، وهي تحمل كتابة مفادها أنّ دمشق موطن صناعتها وأن «علي بن كاسيرات الموصليّ» هو صانعها في العام ٦٩٧هـ/١٢٩٧م[3].

الشمعدان مزخرف بشرائط عريضة من كتابات بخط النسخ تتخلّلها قطع دائرية ذات تصاميم نباتية، وحُدّدت معالم الكتابات بشرائط ذات خطوط طلل واضحة من تصاميم أرابيسك زهرية الشكل تمتد زاحفة لتحيط بالقطع الدائرية لتعطي شكلاً متشابكاً. بالرغم من أن الشرائط البارزة التي تحمل في طياتها كتابات تتخلّلها قطع دائرية هي أسلوب يميّز التصميم الدمشقي، إلا أنها تقترب في شكلها من أشغال معدنية تركمانية معاصرة لها من شمال غرب إيران وشرق الأناضول[4]، فقد شاعت الاتصالات السياسية بين الإمبراطوريتين، والمرجح أن التجارة عبر الحدود السياسية أدت إلى تهجين الأفكار في محيطيهما الثقافي.

المنشورات:


Mayer (1936).
Wiet (1970).
Falk, ed. (1985) pp. 278-79, no. 289.
Sotheby's (1997) lot 19.


الهوامش:

١ Mayer (1936).
٢ Rice (1953) pl. VI.
٣ Allan (1986) p. 50.
٤ Allan (1991).



## قناع حرب

فولاذ مطوّع، طلاء ذهبي جزئي
غرب إيران أو شرق الأناضول، أواخر القرن الخامس عشر الميلادي

الارتفاع: ٢١ سم
العرض: ١٨,٩ سم



الكتابة المنقوشة:
نصها كالتالي:
«العدن / الأستاذ . . .
عمل . . . م ن ن حم . . .»
تعني كلمة «العدن» حرفياً «الجنة» وترمز هنا على الأغلب إلى المكان الذي يأمل الشهيد أن ينتهي فيه. لكن بقية الكتابة غير واضحة. فحرف «الذال» في كلمة «أستاذ» مكتوب كواو، واسم صانع القناع الموجود في الوسط مبهم إن كان الهدف من الحروف المحيطة بكلمة «عمل» هو تدوينه. ويَرد فيها حرف «ميم» وحرفا «نون» و «حاء ميم». ويجعلنا هذا نشك في أن يكون الحرفي الذي قام بتطريس الزخرفة قد عرف معناها.

التعليق الفنّي:
الزخارف مطرّسة على أرضية مخرّمة على شكل حلقات، أما قطعة الحاجب ومفصل الحاجب وملحقة الذقن فقد تم تثبيتها بواسطة براشيم. وتظهر ثقوب براشيم أيضاً على النهاية الخارجية لحواجب العينين. واستُعمل الطلاء الذهبي على المساحات المخرّمة وعلى حواجب العينين وظلل الشارب والعينين والوجنتين.

البحث:
وردت الإشارة إلى الاستخدام الشائع للأقنعة الفولاذية في المعارك في إيران في منمنمة من القرن الرابع عشر الميلادي، وتقع في صفحة مزدوجة من الشاهنامة، وهذه المنمنمة موجودة في ألبوم في توبكابي تظهر فيه غالبية الخيالة في كلا الجيشين وهم يرتدون هذه الأقنعة[١]، وقد بقي عدد من أقنعة مشابهة، فنجد قطعة تشبه تلك المعروضة هنا في مجموعة الخليلي[٢]، وأخرى يعرضها متحف الهيرميتاج في سان بطرسبرغ[٣] كما عُثر على أربع أخرى في مواقع أثرية جنوب كييف أو في القرم[٤]. صُمّم القناع في المجموعة القطرية أصلاً على نحو يوصله بخوذة عن طريق مفصل يرتكز على مسند مقوّس في أعلى الحاجب. القناع المعروض في متحف هيرميتاج وآخر من بين تلك المكتشفة في جنوب كييف ما يزالان موصولين بخوذتيهما الأصليتين. ولقناع قطر وصلة ذقن ووصلة إضافية كانت توضع على أحد جانبي القناع قرب الحاجبين. وإذا ما درسنا أحد النماذج القادمة من القرم نجد أن الغرض من هذه الوصلات وصل لحية فولاذية لحماية الرقبة وربط القناع بالسترة المدرّعة، أما سبب وجود الثقب المستطيل في مركز الحاجب فهو غير معروف، ويظهر أيضاً في القطع ضمن مجموعة الخليلي ومتحف الهيرميتاج.

المنشورات:
Christie's (1997) lot 285.

الهوامش:
١ Alexander (1996) vol. 2, p. 76.
٢ Alexander (1996) no. 25.
٣ Sarre and Martin (1912) pl. 230, no. 343.
٤ Fedorow-Dawydow (1973) p. 65, and pl. 28.





١٢

## صندوق

سبيكة نحاس أحمر مطعّمة بمركّب أسود

صقليّة، أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ٢١,١ سم
العرض: ٢٣,٥ سم
العمق: ١٤,٥سم

الكتابة المنقوشة:

على الواجهة الأمامية:

«والسعد الدائم والمله الاقبال الخالد و
(ا)لدولة (ا)لكاملة [الـ] والدولة العافية الكرامة
الدولة الكاملة
العمر السالم والاقبال الخالد والسعد الدائم والسعد»

على الواجهة الخلفية:

«العز الدائم السعد الدائم العمر السالم وا
الـ... الدائم الاقبال الزائد الدولة الكاملة العالى الدولـ(ـة)
العز الدائم والاقبال الخالد والسعد الدائم والعمر السالم»

الجانب الأيسر:

«العمر السالم والسعد ا
الكرامة الدولة الكـ...
السعد الدائم والعمر السالم»

الجانب الأيمن:

«السعد الدائم والعمر السالم
... الدولة الـ(كـ)املة الدولة...
... السعد الدائم والعمر السالم»

التعليق الفني:

السبيكة المعدنية المستخدمة في هذا الصندوق أفتح لوناً من النحاس الأحمر الصفحي الذي كان يُستعمل عادة في الفن الإسلامي، وهو مزيج من النحاس الأحمر والزنك والقصدير، وللصندوق قطع نحاسية صفراء وبراشيم من النحاس الأحمر.

البحث:

يُعد هذا الصندوق مثالاً مهمّاً على الأشغال المعدنية الإسلامية التي صُنعت في صقلية في ظل الحكم النورماندي، وقد بُني نَسبها على أساس الشكل والزخرفة. بيّن معرض أقيم في باليرمو مؤخراً التنوّع الفائق للصناديق الخشبية والعاجية التي صُنعت في صقلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر[١]، فمنها البيضوية والمستطيلة ذات أغطية مسطّحة (منزلقة أو مثبّتة بمفاصل رزيّة)؛ وهناك أغطية تتخذ شكل نصف برميل وأخرى هَرَمية، ومنها ما شُكّل على هيئة نعش الموتى، كما تشمل تقنيات الزخرفة الترصيع بالخشب والعاج والحفر الغائر والتصاميم المنحوتة والمرسومة، وتتشابه التصاميم على الصندوق المعدني في قطر كل التشبيه مع بعض الصناديق العاجية ذات الرسوم. وبالتالي يحتل تصميم الأرابيسك في القطعة الدائرية الموجودة على الواجهة الأمامية موقعاً راسخاً في تقاليد صناعة الصناديق العاجية[٢]. ويمكن مقارنة استخدام رُصيعات رُبعيّة على زوايا الجوانب الأربعة والغطاء مع غطاء صندوق الذخائر الدينية للقديس بيتروك في المتحف البريطاني[٣]. إذ كانت صور أزواج الطيور بما فيها الطواويس شائعة جداً في القطع المعدنية والعاجية النورماندية وفي غيرها من المصنوعات؛ ومثال هذا، السقف المرسوم في كابيلا بالاتينا وزخارف الفسيفساء بلاتسو ريالي في باليرمو[٤]، فالديوك الموجودة على نهاية الصندوق المعروض تشبه تلك التي توجد على السقف المرسوم في كابيلينا بالاتينا[٥]. أما عن كتابة الأماني الطيبة بعبارات مركبة مثل «العمر السالم» و«الاقبال الخالد» و«السعد الدائم» فقد كانت أيضا إحدى مميزات الثقافة الإسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي[٦]. ويشير الجمع بين الخطين الكوفي والنسخ وكذلك نوع خط الكوفي المستعمل إلى تأثير جنوب إيطاليا أو صقلية[٧]، وكذلك شرائط الأرابيسك العمودية ثلاثية اللفائف على القناطر المدببة التي يمكن مقارنتها بتلك المستعملة كإطارات الأبواب البرونزية في مدافن بوهمند النورماندية الصليبية في باري[٨]. وأخيراً، تتخذ أشكال مشابك الإغلاق الشكل الموجود على صناديق عاجية صقليّة.

ويشير وجود المشابك أيضاً إلى أصل هذا الشكل من الصناديق المعدنية، فهي ليست ضرورية في القطع المعدنية، ولا تظهر الحاجة إليها إلا في نموذج أوّلي من العاج أو الخشب حيث تشكل الصفائح فيه قوام الصندوق وتُستخدم الوصلات المعدنية لربطها وتقويتها.

المنشورات:

*Art from the World of Islam* (1987) p. 84, no. 80.

الهوامش:

١ *L'etá normana e sveva in Sicilia* (1994) pls. VIII-XXII.
٢ e. g. Pinder-Wilson (1973) pls. LXI-LXV.
٣ Pinder-Wilson (1973) pl. LVII.
٤ Gabrieli and Scerrato (1979) pls. 27, 59.
٥ Monneret de Villard (1950) figs. 142, 145.
٦ Allan (1982) no. 10: للاطلاع على مثل هذه الكتابات المتضمنة سلسلة من الأسماء تتبعها صفة واحدة وللكتابات المتضمنة سلسلة من الأسماء تتبعها صفتين انظر إلى Allan (1986) no. 1.
٧ Gabrieli and Scerrato (1979) pls. 104-5, 168, 338.
٨ Gabrieli and Scerrato (1979) pl. 337.





١٣

## صندوق

سبيكة من النحاس الأحمر مطعّمة بالنحاس الأحمر والفضة ومركّب أسود.

خراسان، حوالي ١٢٠٠م

الارتفاع: ١٤,٤ سم
العرض: ١٥,٤ سم
العمق: ١١,٥ سم

الكتابة المنقوشة:
شرائط عمودية على الهيكل (خط النسخ):

«العز والاقبال»

قمة الغطاء (خطي النسخ والكوفي):

«البر والبر»

على القسم المنحدر من الغطاء (خط النسخ):

«العز والاقبال والدولة و[ا]السعادة والسلامة/ والشفاعة والعناية وا/لراحة والشكرة/»

حافة الغطاء، (الخط الكوفي):

«العز والبركة والدولة والسعاد(ة)/باليمن والبركة والكرا(مة)/ الكر... باليمن والبركة والد... البر/باليمن والبركة والكرا(مة)»

التعليق الفني:
على هيكل الصندوق بقايا من المفاصل الأصلية لكن المشبك حديث، والزرّ المقبّب الشكل مفقود من الغطاء.

البحث:
إن الفرق بين محتويات إهداء الأماني الطيّبة في الكتابات على هذا الصندوق وتلك الموجودة على نظيره الصقلّي (رقم ١٢) جديرة بالانتباه، فهي تبرز احتمال أصلهما المختلف. هذه الكتابات تحمل البصمة الإيرانية إبان المرحلة ما قبل المغولية وتَظهر على أشياء عديدة أخرى[١]. وتذكرنا الزخرفة أيضاً بتلك الموجودة على قطع نحاسية صفراء من خراسان - خصوصاً القطع وردية الشكل ذات الأقراص السبعة والصغيرة منها ذات البتلات الأربع: اثنتان دائريتان وأخريان مدبّبتان - والتي توجد في أشغال معدنية هراتية تعود إلى تلك الفترة[٢].

تقتضي الإشارة هنا إلى أن القطع وردية الشكل ذات الأقراص السبعة على الصندوق تتكوّن من قرص مركزي من النحاس الأحمر تحيطه ستة أقراص فضية، وتشذّ عن هذه القاعدة القطعة الموجودة على الواجهة الأمامية ذات الأقراص الفضية فقط. واستُخدم النحاس الأحمر في غير هذه القطع لتحديد طلل الإطارات المزينة على الصندوق، وربما كانت القطعة وردية الشكل السباعية الأقراص أصلاً صورة مبسطة عن الشمس وسط ستة كواكب أخرى (القمر والمشتري وعطارد وزحل والمريخ والزهرة). ومن الاستحالة معرفة فيما إذا كانت هذه الرمزية معترفاً بها عندما تم اختيارها لتزيين هذه القطعة، ويبدو أن القطعة وردية الشكل استخدمت كرمز سماويّ عامّ ظهر على مجموعة من الشمعدانات المصنوعة من النحاس الأصفر والتي كانت على الأغلب من أصل هَراتي[٣].

والقطع الدائرية التي تظهر على واجهتي الصندوق الأمامية والخلفية وجانبيه لها قاعدة وجزء ثلاثي الفصوص في الأعلى وهي إحدى الصور التي تظهر على أعمال القطع المعدنية الخراسانية في تلك الفترة والتي تأثر تصميمها بتزيينات المخطوطات[٤]. وتشير تلك القطع مع صور الأحياء الموجودة على الصندوق رقم ١٤ إلى تأثير فن المخطوطات على الأعمال المعدنية المطعّمة؛ وسبب هذا التأثير ما يزال مجهولاً.

القوائم غير عادية، فعليها تطريسات لأجساد أسود رؤوسها ناتئة من زوايا الصندوق. ولا نجد هذه المتوالية المنطقية على الصندوق البنجابي/الهندستاني (رقم ١٤)، حيث طُعمت القوائم بدلاً من الزوايا بأزواج من الخطافات (كائنات أسطورية نصف امرأة ونصف طير).

المنشورات:
Sotheby's (1999) lot 95.

الهوامش:
١ e.g. Allan (1982) p. 46, no. 5.
٢ Melikian-Chirvani (1982) nos. 43, 46.
٣ لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع ارجع إلى Allan (1982) pp. 49-53.
٤ Allan (1994).

١٤

# صندوق

سبيكة نحاس أصفر مسبوكة ومطعّمة بالفضة ومركّب أسود

البنجاب أو هندستان، حوالي ١٢٠٠م

الارتفاع: ١٧ سم
العرض: ١٧,٧ سم
العمق: ١٣,٢سم

الكتابة المنقوشة:
يقول النص على الغطاء:
«العز والاقبال والدولة/والسعادة والعنـ(اية)/والقناعة والعافية والناصرة/والنصرة والبقا لصاحبه»

التعليق الفنّي:
المشبك بديل، وربما المفاصل كذلك.

البحث:
الصندوق مُبهر لروعة شكله، والأكثر من ذلك لثراء تصويره الفني للأحياء، فقد زُيّن هيكله بأناس يمتطون جمالاً وفيَلَة وخيُولاً، كما زين بأشكال تتبوأ سدّة العرش بين عصيّ تعلوها رؤوس حيوانات في دوائر نافرة، وتحمل القوائم أزواجاً من الخطّافات (كائنات أسطورية نصفها امرأة ونصفها الآخر طائر) رؤوسها ناتئة منسقة تتخذ أشكال رؤوس أسود. وعلى القاعدة سبع دوائر أطرافها مستدقة ومتشابكة تحتوي أشكالاً كواكبية وعقدة بين كل مجموعة متقابلة من الخطّافات. وتزيّن الخطّافات النهاية القبّية الشكل التي يظهر على جانبيها خيّالة متقابلون يحملون رماحاً. أما حافة الغطاء في الواجهة فعليها ثمّة أشكال كواكبية وكذلك نرى على النهايتين الكواكب في مواقعها. وعلى الواجهة الخلفية أربع حلقات نافرة تعرض صورة صقر يهاجم إوزّة، وأخرى تُظهر لنا هيئةً ما على العرش بين عصوين تعلوهما رؤوس حيوانات.

اقتُرح في كتالوج كنوز الإسلام أن مصدر هذه القطعة قد يكون منطقة تضم اليوم باكستان الحديثة وأجزاءً من غرب الهند. وأسباب هذا الاقتراح تتعلق بمضمونها الأيقوني. إذ تتفرع على قاعدة الصندوق أربعة أذرع من كل من زحل ـ الذي يحتل المركز ـ والقمر والمريخ، بينما يوجد طائران في أسفل الشمس التي تقع خارج الدائرة. وهذه الصفات ليست جزءاً من صفات الأيقونات الفارسية، بل تشير إلى مرجعية هندوسيّة. ولا يعني وجود الصور ذات الأذرع الأربعة الموجودة على الفاسو فسكوفالي في المتحف البريطاني[١] أنها كانت مقبولة في السياق الفارسي، لكن من المحتمل أن أصل الفسكوفالي أكثر توغلاً في الشرق. والقطعة الوحيدة المهداة إلى راعي فنون من تلك المنطقة، حسب علم الكاتب، هي طبق دُف يحمل اسم حاكم بيشَاور عُرض في سوق الفن في السبعينيات ولم تنشر صورته مسبقاً. لكن العدد الضخم من القطع ذات الزينة المطعّمة التي ظهرت في سوق الفن من باكستان وأفغانستان خلال السنوات القليلة الأخيرة ألزمنا بإعادة تقييم أهمية هذه المناطق لفهم صناعة التحف المعدنية في هذه الفترة. ومهما كان الأمر فإن هذا الصندوق وجد بتاريخ لاحق في الهند، والسبب هو وجود أربع زهيرات مغولية محفورة على حافة الغطاء.

تعرض لنا الصور التنجيمية معالم أخرى مثيرة، فوجود زحل في مركز الكواكب على قاعدة الصندوق غير عادي، لكنه غير فريد أيضاً، ولم يُناقش معناه قطّ. والجدير بالذكر أيضاً هو أن عطارد يحمل قرصاً يمكن أن يكون طبقاً سحرياً أو ربما إسطرلاب[٢]؛ وهذا موضوع آخر يستحق البحث. بالإضافة إلى ذلك، سبب تصوير المشتري بأردان طويلة غامض، وأيضاً طبيعة الشكل المعتلي العرش مع شخصين برأسَيّ تنينين. أحد الاحتمالات أنه يُمثّل القمر إن كان التنينان رمزان لعقد مدار القمر؛ وهي المواقع التي يتقاطع فيها مساره مع مسار الشمس. والقمر غاية في الأهمية في التكهن خصوصاً في التنبؤ بالأمطار وفترات الجفاف، ونتيجة لذلك يُستغاث به كقوة حامية.

إذن تعتبر هذه القطعة ساحرة بكل معنى الكلمة من الناحية التنجيمية. وهو أفضل صندوق باقٍ يعود إلى فترة القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي من الأراضي الإسلامية الشرقية، وتقف زخرفته المطعّمة شاهدة على ثراء فن الأيقونات وفخامته اللذين صبغا حياة البلاط الملكي والأثرياء من تجار ذلك العصر.

المنشورات:

Falk, ed. (1985) p. 261, no. 267.
Sotheby's (1997) lot 10.

الهوامش:

١ Hartner (1973-74).
٢ Maddison and Savage-Smith (1997) pt. 1, p. 10, no. 29.









١٥

## كشكول

نحاس أصفر مسبوك، السلسلة التي يتدلى منها مفقودة

غرب إيران، حوالي ١٥٥٠م

الارتفاع: ١٦,٤ سم
العرض: ٣٦,٦ سم
العمق: ١٨,٥ سم



الكتابات المنقوشة:
حول حافة الطوق:

« اللهم صلى على محمد المصطفى وامام على المرتضى وامام حسن
المجتبى وامام حسين الشهيد بكربلا وامام على زين
العابدين وامام محمد الباقر / وامام جعفر الصادق وامام
موسى الكاظم وامام على بن موسى الرضا وامام محمد
التقى وامام على النقى وامام حسن العسكرى وامام
محمد المهدى هادى »

الكتابة على حافة الطوق مؤلفة من أربعة أسطر من الدعاء إلى علي:

« ناد علياً مظهر العجائب
تجده عوناً لك في النوائب
كل هم وغم سينجلى
بولايتك يا على يا على يا على »

في المركز الداخلي:
« عاقبت بخير باد »

التعليق الفني:
جودة السكب عالية جداً، وقد حُفر صدر الكتابات والرّصيعات الزخرفية بخطوط قطرية متوازية وفق الطراز الصفوي، حيث كانت الخطوط المتوازية المتعارضة الخلفية المحبذة إبان المرحلة التيمورية. وكان الكشكول يتدلى أصلاً من سلسلة تتصل به من الطرفين ولكنها مفقودة الآن.

البحث:
أفاض أسد الله سورين ميليكيان تشيرفاني في بحث هذا الشكل من الأوعية[1]، لقد اشتق من كأس شرب على شكل قارب استخدمت في مرحلة ما قبل الإسلام والمرحلة الإسلامية المبكرة لشرب النبيذ، ثم اكتسبت هذه الكأس تدريجياً رمزية صوفية. وهكذا، كما يقول الشاعر الفارسي جامي من القرن الخامس عشر الميلادي، رَمَزَ الشكل الهلاليّ للقارب إلى القمر، بينما رمز النبيذ المسكوب فيه للشمس، والاثنان معاً شكّلا احتفالية قِران القمر والشمس الجديدين وبالتالي احتفالات النيروز والعيد ختاماً لشهر رمضان المبارك. بينما رمز النبيذ للتنوير الروحي. وتبنى الدراويش الكأس هلالية الشكل كآنية لاحتساء النبيذ وسموها « كأس الكشكول »، وتعني كلمة « كشكول » أصلاً « المتسوّل »، وآلت تسميتها فيما بعد إلى « كشكول » فقط.

يشير هذا المثال الصفوي الجيد إلى كؤوس الشرب قاربية الشكل والتي يمكن مقارنتها بشكل القوارب المصوّرة على الحرير الصفوي، وتشير من خلال لونها وشكلها إلى الهلال، بينما تظهر صورة الشمس على الجانب الأدنى في القدم السفلي الذي يتخذ شكلاً وردياً مستدقّ الأطراف عليه نتوءات مستديرة متعددة، كما تظهر هذه الصورة أيضاً في شكل وردي مركزي مفروك داخل الكأس. أما الكتابات على الكشكول فتضفي عليه نبرة دينية شيعية حادة لاحتوائها الدعاء إلى علي والطلب من الرب أن يبارك الأولياء الأربعة عشر.

المنشورات:

Falk, ed. (1985) p. 286, no. 297.
Melikian-Chirvani (1991) figs. 54-55.
Sotheby's (1997) lot 21.


الهامش:
1. Melikian-Chirvani (1991).

# إبريق

نحاس أحمر مطعّم أصلاً بالنحاس الأحمر والفضة
ومركّب أسود.
هَراة، أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر الميلادي

الارتفاع: ٣٩,٩ سم
القطر: ١٨,٨ سم (البدن)

الكتابة المنقوشة:
على الرقبة:
«العافية والسلا(مة) / والعافية والراحة»

على الكتف:
«العز والاقبال والدوامة والسعادة والعناية والسلامة
والراحة والعال (؟)»

التعليق الفنّي:
الغطاء مفقود لكن مفصل الغطاء ما يزال متصلاً مع المقبض، أما غطاء أنبوب الصب فهو بديل.

البحث:
زُخرف الإبريق على كامل سطحه بشرائط عمودية وأفقية. قسّم الهيكل إلى ١٦ قناة زخرفية عمودية تعرض زخرفتها بتناوب شرائط عمودية عليها نماذج نباتية منسّقة ومكرّرة مع دوائر تتعاقب فيها صور صيادين ممتطين خيولهم مع شكلٍ جالس. كما تزيّن شرائط أفقية تصور قناصين أو حيوانات قاعدة الرقبة وحافة الكتف وقمّة القسم السفلي، بينما تزين زخرفة مقنطرة يمكن قلبها (قارنها مع شمعدان رقم ٧) القسم السفلي الأدنى والجانب الداخلي منه. وفي مركز القاعدة تصميم وردي الشكل ناتىء يحيط به شريط من تصاميم نباتية. وأنبوب الصبّ والمقبض مزخرفان أيضاً بشرائط من زينة حيوانية و/أو نباتية. والاستثناءان الوحيدان اللذان يشذّان عن أسلوب التزيين الخطّي الطولي البسيط هذا هما الأسدين المنقوشين بشكل نافر على جانبي الرقبة.

وتشبه الزخرفة هنا أسلوب الزخرفة التنجيمية الموجودة على أباريق أخرى في هذه المجموعة[١]، لكن الغرض من هذه التصاميم التنجيمية غير واضح هنا، فقرص الشمس النافر على قاعدة الرقبة تتفرع منه عشرة أشعة بدلاً من اثنتي عشرة وقد طُمست كتابات الأماني الطيبة عليه بسبب استخدام أشكال الطيور والرؤوس الحيوانية، ولقد حلت مناظر الصيد هنا محل الرموز التنجيمية على الكتف والرقبة السفلية وعلى القنوات المتتابعة على الهيكل. صحيح أن الصياد المُشهر سيفه في الشرائط العمودية يبدو كأنه يحمل شيئاً بيده اليُسرى، وعليه يمكن إسناده إلى صورة المريخ (الذي يحمل رأسا مقطوعاً) في برج الحمل، إلا أن الصور الوحيدة التي تُظهر أية صلة تنجيمية حقيقية هي الأشكال الجالسة بين شخصين برؤوس أسود والأسدين على الرقبة، إلا أن الأسد نفسه قد فقد معناه. إذ اختفى رمز الشمس من على ظهره (الشمس في برج الأسد)، وزُخرفت رقبة مطوّلة بقطع من أشكال وردية شمسية بدلاً من ذلك.

الانطباع المستوحى هو أن الصانع حرفيّ ورث تصاميم مبكرة لم يفهم مراميها، وهذا ليس طعناً في جمال القطعة، فالخاصية الخطية الطولية لتصاميم الزخرفة تعزز الشكل، ولو كانت القطعة قد اتخذت شكلها الأصلي متعدد الألوان لجمعت بين الأناقة والفخامة.

ويدل انخفاض الصفات الرمزية لتصميمات هذه القطعة على أنها تعود إلى تاريخ أحدث من قطع أخرى عديدة تحمل الشكل ذاته، والتي - باقترانها مع قطعة شهيرة في المتحف الوطني في تبليس (مؤرخة ٥٧٧هـ/ ١١٨١-١١٨٢م) - تعود على الأغلب إلى أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلادي[٢]. ويُظهر مثال يعود إلى القرن الخامس عشر في مجموعة ديفيد في كوبنهاغن[٣] التطوّر اللاحق الذي طرأ على هذا الأسلوب الذي تمثّل بتصاميم نباتية بحتة. ومن هنا يمكن إرجاع هذه القطعة إلى المرحلة الإلخانية من أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر الميلادي. وهي تقدم دليلاً مهماً على استمرار الصناعة الهراتية عبر العصور بالرغم من الغزو المغولي.

المنشورات:

*Art from the World of Islam* (1987) p. 90, no. 113.

الهوامش:

١ لمزيد من التفاصيل عن هذا الأسلوب انظر إلى Allan (1982) no. 5.
٢ Gyuzal'yan (1938).
٣ *Art from the World of Islam* (1987) p. 90, no. 113.



١٧

## إبريق

نحاس أصفر مسبوك بعضه صفحي، مطعّم بالفضة ومركّب أسود.

الجزيرة أو غرب إيران، القرن الرابع عشر الميلادي

الارتفاع: ٣٢,٢ سم
القطر: ١٩,٨ سم (البدن)

الكتابة المنقوشة:
على الكتف:
«العز والنصر والا/قبال والنعمة والجد/والمجد والافضا/ل والكرم والدائم»

حول الرقبة:
«العز والنصر والاقبال (و) النعمة والجد (و) المجد (و) العز وا»

شرائط «الكتابة» الأخرى زخرفية بحتة.

التعليق الفنّي:
المقبض المصنوع من النحاس الأصفر المسكوب بديل أضيف إلى القطعة لاحقاً لصناعتها، ويمكن رؤية علامة المقبض الأصلي على الدائرة الموجودة على الكتف. يوحي وزن الإبريق أنّ الهيكل ـ وأنبوب الصب أيضاً ـ قد يكون مسكوباً. لكن الرقبة مصنوعة من معدن صفحي وعليها وصلة عمودية لُحمت على جانب واحد. وصفيحة القاعدة أيضاً من معدن صفحي تُني على حافة الجزء السفلي وثُبت عليه.

البحث:
كما هو الحال في الإبريق الهراتي الذي يعود إلى ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي (رقم ١٦) والشمعدان (رقم ٩)، نجد أن الزخرفة قد قلت هنا وقل معناها إذا ما قورنت بنماذج فترات أبكر. إذ تقتصر على شكل جالس إما يضرب دُفاً أو يعزف نايا. وكتابات الأماني الطيبة الوحيدة التي يمكن قراءتها هي تلك الموجودة على الكتف والرقبة، أما الشرائط الثلاثة الأخرى فهي عبارة عن كتابة منسّقة لا معنى لها. وهذا من خصائص أعمال القرن الرابع عشر الميلادي في غرب إيران والجزيرة، ولعل هذه الحقيقة تعكس قلة تفويضات العمل الملكية وعدم الاستقرار الذي ألمّ بالحياة في أعقاب أفول السلطة الإلخانية.

ولشكل هذا الإبريق أهمية خاصة إذ تتجلى فيه الثقافة الشائعة لهذه المناطق تحت حكم الإلخانيين كونه قد استُخدم في القرن الرابع عشر في غرب إيران والعراق والجزيرة. ويركّز أيضاً على هيمنة الثقافة الجزيرية المتمثّلة هنا في هذا الشكل[١]. وهذا ينطبق أيضاً على شكل الوعاء غرب الإيراني الذي يعود إلى القرن الرابع عشر والمختلف قليلاً عن معاصريه السوري والمصري المملوكيين[٢]، لكنه يشاركهما الأصل المشتق من أشكال الوعاء الجزيري العائد إلى القرن الثالث عشر الميلادي.


المنشورات:
Falk, ed (1985) pp. 264-65, no. 271.
Sotheby's (1997) lot 18.


الهوامش:
١ e.g. Allan (1982) no. 6.
٢ Compare Allan (1982) no. 24 with no. 20.





## حوض

لوح نحاس أصفر مطعّم بالفضة والذهب ومُركّب أسود

مصر أو سوريا، ربما باسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٩-١٣٤٠م)

الارتفاع: ١٧,٧ سم
القطر: ٤٣,٦ سم

الكتابات المنقوشة:
الجانب الخارجي، إطارات زخرفية بيضوية:

« عز لمولانا السلطان / الملك ا / لعادل سلطان الاسلام / والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين »

الجانب الخارجي، الشريط العلوي:

« عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل المجاهد / المرابط المثاغر المؤيد المظفر المنصور سلطان الاسلام والمسلمين / قاتل الكفرة والمشركين نور الفقراء والمساكين حج الحرمين امام النفلين / ناصر المله المحمدية والدولة العباسية قسم امير المؤمنين سلطان العرب و ( العجم ) »

الجانب الخارجي، الشريط السفلي:

« عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العا / دل الغازى المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المظفر [ الـ ] / المنصور سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين نو / ر الفقراء والمساكين حج الحرمين امام النفلين ناصر المله المحمدية والدولـ( ـه ) »

الجانب الخارجي، الدوائر الصغيرة:

« عز لمولانا السلطان »

الجانب الداخلي:

« عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل [ ا ] / العادل الغازى المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المظفر / المنصور سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محى / العدل في العالمين سيد العرب والعجم مالك رقاب الامم عز انصاره »

التعليق الفني:
لقد انتزعت قطع المعادن الثمينة من معظم زخارف التطعيم واختفت معظم التطعيمات السوداء أيضاً.

البحث:
هذا الشكل هو الأقل شيوعاً من بين الشكلين الاثنين للأحواض المستخدمة في البلاط المملوكي ( قارنه برقم ١٩ )، واكتشف مثال





آخر في قيس وهو موجود الآن في متحف الفن الإسلامي في القاهرة. وكان قد صنع لطابطاق أحد الضباط عند سلاطنة المماليك الأشراف، ربما السلطان كوجك ( حكم ١٣٤١-١٣٤٢م )[١].
والحوض المعروض هنا يرد باسم سلطان مملوكي مجهول الهوية والذي أعطي ديباجة فخمة من ألقاب ملكية. وزخرفته تشبه كثيراً تلك الموجودة على الصينية العظيمة ( رقم ٢٩ ) لدرجة تدعو إلى التسليم بأنه صنع من أجل الملك الناصر محمد بن قلاوون. فعلى الجانب الخارجي إطارات زخرفية بيضوية مفصصة عليها كتابات تتناوب مع دوائر تحمل في مركزها الشارة الملكية بينما تحيط طيور العنقاء وأزهار اللوتس بها. ولقد وُضعت بين شرائط ضيقة تتناوب فيها حيوانات صيد مع كتابات زخرفية. ويتكرر التزيين نفسه داخل الإطار مع فرق بسيط يتجلى في حواشي الدوائر والإطارات التي تتميز ببساطتها وهناك وجه مقارنة بين الصينية والحوض من حيث مزيج طيور العنقاء وأزهار اللوتس في الحلقات الخارجية وشرائط صور حيوانات الصيد - بما في ذلك الفرس أحادي القرن مهاجماً فيلاً في الشرائط الخارجية. وكما هو الحال مع طيور العنقاء وزهرات اللوتس في التصاميم الإلخانية، استُعملت خلفية تتخذ شكل صلبان معقوفة على إطارات الحوض ودوائره. لكنها شاعت أيضاً في الأشغال المعدنية المرتبطة بمدينة الموصل في شمال العراق في القرن الثالث عشر الميلادي ( ونجدها أيضاً على منصَب الصينية في هذا المعرض، رقم ٥ ) وربما تم اشتقاقها من التصاميم الحريرية التي أنتجت في المدينة، والتي بدورها حذت حذو النماذج الحريرية الصينية.

المنشورات:

*Art from World of Islam* (1987) pp. 98-99, no. 162.

الهامش:

١ Atil (1981) no. 28.

١٩

## حوض

نحاس أصفر مسبوك مطعّم بالفضة وبقايا مركّب أسود

مصر أو سوريا، صنع لأحد مسؤولي الملك الناصر (حسن)
(٧٤٨-٧٥٢هـ/١٣٤٧-١٣٥١م و ٧٥٥-٧٦٢هـ/١٣٥٤-١٣٦١م)

الارتفاع: ١٧,٩ سم
القطر: ٤٣,٩ سم

الكتابات المنقوشة:

على حافة الطوق:

«المقر العالى المولوى الا/ميرى الكبيرى المالكى الغازى/ المجاهدى المرابطى المثاغرى ا/لنظامى الهمامى العونى الذخرى/ الكفيلى العالمى المخدومى/العاملي الملكى الناصرى»

على الجانب الخارجي:

«المقر العالى المولوى/الاميرى الكبيرى المجا/هدى المرابطى المثاغرى ا/لنظامى الكفيلى الذ/خرى العالمى الغازى/الملكى الناصرى»

التعليق الفني:

لا بدّ أن القاعدة الأصلية، المزينة على الأغلب، اهترأت لأن القاعدة الحالية والسنتميرات الثلاثة السفلى من الجوانب بديلة، وما يثبت أن القطعة مسكوبة هو وجود خمس سدّادات من النحاس الأحمر حول جوانب الحوض تعلو القاعدة بحوالي ١٠,٥ سم، إضافة إلى اثنتين أخريان من النحاس الأصفر في اثنتين من الحلقات، في وضع متقابل تقريباً على حافة الطوق. الخطوط التي تحدد مناطق الزخرفة نُقشت حفراً، أما خطوط التطعيم فهي مطرّسة.

البحث:

من حيث الشكل يبدو أن هذا الحوض يعود إلى الفَترة الفاطمية، فالأشغال المعدنية الفاطمية تُعرف بتركيزها على الأغراض مقعّرة الجوانب، ويشمل مداها القناني الصغيرة وأوعية ذات أحجام مختلفة[١]. بقي حوض فاطمي واحد فقط موجود في المتحف القبطي في القاهرة[٢]، وهو أقلّ عُمقاً من النموذج المملوكيّ، لكنه بالقطر ذاته تقريباً.



تحتوي الأشغال المعدنية المملوكية من القرن الثالث عشر والرابع عشر الميلادي على أساليب زخرفة واضحة المعالم، أحدها يسمى بالأسلوب المُحزّم (على شكل حزام)، ومثاله قطعتان ضمن مجموعة نُهاد السعيد: إحداهما مبخرة رائعة باسم الملك الناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٩-١٣٤٠م)[٣]، والثانية شمعدان يعود إلى حوالي ١٢٧٠[٤]، يحتمل أن أسلوب الزخرفة الثقيلة في الصينية العظيمة (رقم ٢٩) من هذا الكتالوج قد اشتق منها. والأسلوب الشائع الآخر هو استخدام شريط من الكتابة تحمل تشريف الراعي المملوكي الذي يُكتب بخط ثلث بارز ثم يقسّم إلى أجزاء باستخدام دوائر كبيرة، لكنه يبقى شريطاً منفرداً متواصلاً بالرغم من التقسيم. وخيرة الأمثلة على هذا يوجد على حافة الطوق في هذا الحوض وداخله وعلى الجسم الخارجي للحوض المملوكي الآخر في (رقم ١٨) من هذا الكتالوج.

تبدو الزخرفة الموجودة على الجانب الخارجي لهذا الحوض ذات طراز مختلف عند النظرة الأولى، حيث أن جزءاً كبيراً من السطح بلا زخارف. وينتشر عدد محدد من الدوائر والإطارات مزخرفة باقتصاد على شكل خط حول الوعاء. ويمكننا رؤية نسخة موحّدة من هذا الأسلوب ـ تتحد فيها الحلقات المدببة ووصلات نباتية مشابهة مع الإطارات الزخرفية للكتابة ـ على حَوضٍ آخرَ بالشكل ذاته باسم قشتيمور ناظر توقطزتيمور في متحف الفن الإسلامي في القاهرة[٥] والمؤرخة بتاريخ وفاة توقطزتيمور وهو ١٣٤٥م. وثمّة حوض آخر مشابه في الكويت، وهو باسم أمير مجهول من الأمراء الناصريين[٦]. توحي هذه القطع بأن أصل الأسلوب الذي يُعتبر الحوض المعروض هنا مثالاً علَيه هو فعلاً الأسلوب المُحزّم سالف الذكر، كما توحي بأن الأحواض الموجودة في الكويت والقاهرة هي تطوّرات مرحلة متوسطة صُغّرت فيها مقاييس الدوائر بحيث شكلت مع الإطارات الزخرفية شريطاً متواصلاً حول الوعاء. أما في نماذج الزجاج المطلي بالمينا فيَرتبط المخطط الزخرفي ـ الذي انفصلت فيه العناصر العديدة التي وجدت على هذه الأحواض ـ بفترة حكم السلطان الأشرف شعبان (٧٦٤-٧٧٨هـ/١٣٦٣-١٣٧٦م) وخاصّة بتشييد مدفنه عام ٧٧٠هـ/١٣٦٨- ١٣٦٩م[٧]. وعلى هذا يبدو أن الحوض الموجود في قطر والذي نرى فيه معالم مشابهة، قد صنع لأحد مسؤولي الملك الناصر حسن (٧٤٨-٧٥٢هـ/١٣٤٧-١٣٥١م و٧٥٥-٧٦٢هـ/١٣٥٤-١٣٦١م)، وليس لأحد مسؤولي الملك الناصر محمد بن قلاوون (٦٩٨-٧٤١هـ/١٢٩٩-١٣٤٠م)، كما يبدو أن الأسلوب المحزّم شهد تطوّراً ثابتاً خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، ثم وصل الذروة بتشظّي عناصره الفردية في الربع الثالث من ذلك القرن.

غير منشور سابقاً

الهوامش:

١ Allan (1985).
٢ Gayet (1902) p. 289; Strzygowski (1904) pp. 269-70, no. 9070.
٣ Allan (1982) no. 15.
٤ Allan (1982) no. 13.
٥ Atil (1981) pp. 92-93, no. 27.
٦ Atil (1981) no. 66.
٧ Wiet (1929) nos. 265-67, no. 4055, pls. LIX-LXI.





## فانوس

نحاس أصفر عليه بقايا مطعّمات فضية ومركّب أسود

دمشق، لمدفن السلطان الظاهر بيبرس
٦٧٦هـ/الموافق ١٢٧٧م

الارتفاع: ٢٩ سم
القُطر: ٢٩,٣ سم (البدن)

الكتابة المنقوشة:
على الرقبة:

«مما عمل برسم التربة ا/لمباركة الظاهرية/قدس الله روحه ونور ضريحه»

على الهيكل:

«اللهم وتعطف برحمتك و/امتنانك على ضريح مولانا السلطان/الملك الظاهر ركن الدين»

التعليق الفني:
كان الفانوس مُثقلاً بقطع من الفضة المطعّمة، وكان على الأغلب مطعّماً بالنحاس الأحمر و/أو الذهب أيضاً، بينما استُخدم مركّب أسود كخلفية له كما هو الحال في الدوائر الزخرفية الموجودة على الرقبة. نُحتت الأوراق على شكل يتناسب فيه حجمها مع حجم المطعّمات وذلك باستخدام أداة حفر رفيعة مُربّعة النهاية، واستُعملت خرامة ذات نهاية مدوّرة أو مَرسمة تطريس للتطعيم الخطي. وهناك خطوط أخرى تبدو وكأنها حفرت (مثال ذلك الخطوط على جانبي تطعيمات الفضة الموجودة على حوافّ دوائر الهيكل). القسم السفلي مفقود، ويبدو أنه كان أصلاً ملتحماً مع الهيكل، ومن المفقودات أيضاً صفيحة القاعدة (إن كانت موجودة أصلاً) التي تسند عادة وعاء الوقود ـ لكن كان من الممكن أيضاً أن يعلّق وعاء الوقود في الداخل متدلياً من حافة الطوق العلوية.

ولقد تركت الدروع الثلاثة التي تتخذ شكل طائرة ورقية بلا زينة لتمسك المقابض التي كان الفانوس يعلّق منها أصلاً[1] والتي كانت على شكل دروع أيضاً. ولقد حلّت محلّ هذه المقابض أخرى مُدوّرة نرى علاماتها واضحة أمامنا، وكذلك ثقب البرشَومة الواحدة. أما كلمة «الله» فقد حُفرت على الدرع بتقنية تسمى «تمرير كاشطة»، والكاشطة هي آلة حفر عريضة النهاية. ولقد شاعت هذه التقنية نسبياً في الأشغال المعدنية العثمانية مما يوحي بأن القطعة انتقلت إلى أيدي العثمانيين لاحقاً، ربما إبان احتلال السلطان سليم للقاهرة في عام ١٥١٧م.

البحث:
هيكل الفانوس دائري والرقبة موسّعة مُستديرة، ويغطي تصميم نباتي متشابك ومثقّب أغلب سطح الفانوس كخلفية له. وعلى الهيكل شريط عريض من الكتابة تتخلله دوائر زُخرفية ذات أطراف مستدقة تحدّه دوائر متشابكة من الأعلى والأسفل. أمّا الرقبة ففيها شريط من الكتابة تتخلّله حلقات زُخرفية، وحواشي نباتية ضيقة من فوقه وتحته. ويرسم النور المنبعث من الفتحات الكثيرة ذات الثقوب الصغيرة صورة متشابكة من الظل والنور تحته.

نَشرتُ صورة رقبة الفانوس المعروض في مقال كتبته عن اندثار الأشغال المعدنية المملوكية في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي[2]. ولقد نُسب الفانوس خطأً إلى الظاهر برقوق، وهو سلطان مملوكي آخر يحمل لقب الظاهر، وقد عاش بعد أكثر من قرن على وفاة بيبرس. والآن بما أن جزأيّ الفانوس قد اجتمعا معاً ثانية، فقد قطع الشك باليقين؛ فأمامنا فانوس الظاهر بيبرس (٦٥٨–٦٧٦هـ/١٢٦٠–١٢٧٧م).

الفوانيس ذات الهياكل الدائرية والرقبة المستديرة الموسّعة نموذجية عن الفترة الإسلامية المبكّرة، وقد نشرت أمثلة إيرانية من القرن التاسع والقرن العاشر الميلادي مع قطع أخرى على يد ديفيد ستورم رايس[3]، وتابعت دوريس بيرينز أبو سيف[4] الدراسة في عملها الشامل عن الفوانيس المملوكية وما بعد المملوكية. وفيه لفتت الانتباه إلى فانوسَي مسجدين باسم السلطان الملك الظاهر بيبرس، هذان الفانوسان كانا في مجموعة شيفر ثم في مجموعتي عضوين من عائلة روثشيلد. نشر أحدهما ـ الذي كان في مجموعة إدموند دي روثشيلد ـ من قبل بريس دافين، ونشرت صورته ثانية بيرينز أبو سيف[5]، أما الآخر الذي ينتمي إلى مجموعة ناثانيال دي روثشيلد فلم ينشر قطاً وبقي مجهولا، رغم أنه مذكور في كتاب ويت ومصادر أخرى. يبدو أن قطعة ادموند دي روثشيلد كانت من النحاس الأصفر أو الأحمر المطعّمين وذات اثني عشر جانباً، وحجمها مماثل لحجم القطعة المعروضة هنا، كما أنها تحمل شريطاً من الكتابة على الرقبة وآخر على الهيكل يحتويان على الكلمات ذاتها في الفانوس المعروض، لكن الأولى تحمل الكلمات التالية في الخاتمة «على محمد وآل محمد»، بينما تحمل الثانية عبارة «ركن الدولة والدين بيبرس، فليبارك الله روحه». وبما أن جزءاً من الجزأين الباقيين من المصباح المعروض قد ابتيع من قبل مالكهما السابق جاسم الحميزي في صالة عرض باريسية، والجزء الآخر من الدنمارك فإن من المحتمل أن القطعة المعروضة هي الفانوس الآخر من مجموعة روثشيلد؛ ولذلك يُعدّ ظهورهما مجدّداً غاية في الأهمية.

تُظهر الزخرفة تنوّعاً سرى خلال حكم بيبرس، فهيكل كلا الفانوسين مقسّم إلى ثلاث شرائط، إلاّ أن رقبة فانوس ادموند دي روثشيلد مقسومة إلى شريطين بدلاً من الشريط الكبير ذي الحاشيتين الضيقتين على القطعة الموجودة في قطر. علاوة على ذلك، بينما نجد في الفانوس ذي الاثني عشر جانباً شرائط من مقنطرة متواصلة متشابكة ممتلئة بلفيف نباتي رفيع النقش على الرقبة العلوية وعلى الهيكل العلوي والسفلي، نرى في الفانوس المعروض دوائر زخرفيّة حول الرقبة، تحوي تصاميم أقراص وسط أزواج خطوط متشابكة تواصل التقاليد الأيّوبيّة؛ مثال ذلك غطاء الصندوق في متحف فيكتوريا وألبرت، الذي يمكننا تأريخه إلى الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي[6]. ومن الإضافات المثيرة للاهتمام إلى مخزون الزخرفة في زمان بيبرس هو نموذج الأرابيسك صليبي الشكل الموجود على الشريط الأعلى لهيكل الفانوس القطري.

توفي بيبرس في ٢٧ محرّم ٦٧٦هـ (٣٠ يونيو ١٢٧٧م)، ثم باشر بركة خان تشييد مدفنه في دمشق بعدها بثلاثة أشهر، وتمّ إنجازه بعد شهرين آخرين، ووُوري جثمان بيبرس في ٥ رجب ٦٧٦هـ/٢ ديسمبر ١٢٧٧م[7]، لذلك يمكننا تأريخ الفانوس إلى السنة ٦٧٦هـ/١٢٧٧م، والاقتراح أنه قد صنع في دمشق نفسها.

المنشورات:
Nouveau Drouot (1981) lot 89 (neck only).
Allan (1984) pl. 4 (neck only).

الهوامش:
1. كانت الفوانيس المعدنية الفارسية التي تعود إلى أوائل الفترة الصفوية تعلق من طوقها بدلاً من هيكلها ـ .See Canby (1998) no. 30
2. Allan (1984) pl. 4.
3. Rice (1955) pp. 221-23.
4. Behrens-Abouseif (1995) pp. 25-42.
5. Behrens-Abouseif (1995) pl. 14.
6. Rice (1950) pl. 15.
7. Meinecke (1992) vol. 2. p. 52. no. 5/3.

# فانوس

لوح نحاس أحمر مطلي بالذهب

إسطنبول، أوائل القرن السادس عشر الميلادي

الارتفاع: ٦٩,٥ سم
القطر: ٤٣,٥ سم

التعليق الفني:
نحاس مطلي بالفضة ومعروف باللغة التركية باسم «تومباك»، وكان استعماله شائعاً منذ القرن السادس عشر الميلادي. صُنع هيكل الفانوس من صفيحة نحاسية مفردة لحُمت إلى منتصف الجانب الذي فيه باب لإخفاء المفصل قدر الإمكان. وتم تثبيت التاج الكروي إلى الهيكل بواسطة البراشيم، لكن الإطارات الزخرفية الفارغة حول مكان التوصيل توحي بأن الزخرفة لم تكتمل قطّ. القاعدة صفيحة معدنية منفصلة تُبتت على الهيكل بثني حافتها على حافة الهيكل السفلية الناتئة قليلاً، ولم تُستخدم أية براشيم في ذلك، ولا تظهر أية آثار لحام عليها. الحلقة التي تعتلي القمة مثبّتة على تاج الفانوس بالبراشيم، ولعل مركّب قاري أسود كان يملأ الخطوط المنقوشة بالحفر لتكون الزخرفة أكثر بروزاً وإبهاراً، وبعض مساحات الأرضية مخرّمة على شكل حلقات.

البحث:
هيكل الفانوس عبارة عن شكل سداسيّ هرَمي وباب مثبّت بالمفاصل، أما التاج فهو كروي تعتليه حلقة وهو ذو عشرة جوانب. وتوجد سبعة مواقع لحاويات الوقود في القاعدة. زُخرف الفانوس بتصاميم نباتية محفورة ومخرمة، وعندما يَنبعث النور من خلال النقش المُخرَّم تتشكل تصاميم مختلفة على الأسطح المحيطة.

تعمل مثل هذه الفوانيس كأغطية لحاملات الوقود الزجاجية السبعة المعلقة تحتها. أصل هذا الطراز غير معروف تماماً، لكن ربما كان على علاقة بالفوانيس التي بُنيت حول أجراس الكنائس والتي أُخذت من الكنائس المُحتلة في إسبانيا والمغرب العربي، ومثال ذلك الفانوس الذي بُني حول جرس أخذ من جبل طارق ثم ركّب بعد ذلك في مسجد القرويّين في فاس عام ١٣٣٧م[١]، ومن هذا الشكل المخروطي؛ تطوّر نوع مخروطي من الفوانيس في غرب حوض البحر الأبيض المتوسط، كتلك التي صنعت لمحمد الثاني حاكم غرناطة النصري عام ٧٠٥هـ/١٣٠٥م[٢]، ربما كان أصل الشكل الهرميّ مختلفاً، إلا أنه يعود إلى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي في مصر، واستمر استخدامه بالانتشار على الأقل حتى نهاية المرحلة المملوكية[٣]. ويُظهر هذا المثال العثماني أن هذا الشكل قد شاع في تركيا أيضاً، وأن الأمثلة المعروفة تواجدت في فترة تراوحت بين أواسط ستينيات القرن الخامس عشر إلى أوائل القرن السادس عشر الميلادي، مما يوحي لنا برواج الشكل الهرمي في منطقة شرق حوض البحر الأبيض المتوسط.

لفوانيس المجموعة القطرية أهمية كبيرة لأنها الثالثة في سلسلة من القطع العثمانية، وتعمل على إثبات العلاقة بين أنواع المعادن وتغيّر التصاميم على مرّ الزمان. تُستهل القصة بفانوس هرمي ذي ستة جوانب مصنوعة من الفضة الصفيحية، وهو من مقتنيات المتحف التركي الإسلامي في إسطنبول[٤]. ولقد صُنع هذا الفانوس لمسجد محمد الثاني (١٤٥٤-١٤٥٦م، ١٤٥١-١٤٨١م) الذي شُيِّد إبان الستينيات من القرن الثالث عشر الميلادي. في مركز كل جانب قطعة مركزية نتوءاتها مستديرة يحيط بها إطار تزييني، ولقد زيّنت قطع المركز بنقوش أرابيسك. ولا يمثل التصميم نموذجا عن البطانات الموجودة في مخطوطات الستينيات من القرن الثالث عشر حسب، بل يُقارب ارتفاع ألواح الفانوس البالغ (٢٤,٥ سم) نظيره في المخطوطات المُهداة إلى محمد، كما يُماثل ارتفاع قطعة المركز في الفانوس وهو (١,٤ سم) ارتفاع قطع التجليد المركزية، فمن الواضح أن النَاكاشان (أستوديو التصميم) الإمبراطوري كان يعمل على إنتاج تصاميم يمكن استخدامها بالسهولة ذاتها على قطع التجليد والأشغال المعدنية[٥].

جودة صناعة الفانوس الفضية عالية، ويدل المعدن المستخدم فيه على أنه يفوق الفوانيس الأخرى ذات الجوانب الستة في المتحف ذاته فنياً، لكنها مصنوعة من النحاس الأحمر الصفحي المطلي بالذهب[٦]. أتى هذا الفانوس المصنوع من النحاس الأحمر، الذي يَبلغ ارتفاعه ٦٩ سم، من مسجد في إسطنبول شيده السلطان بيازيد الثاني (١٤٨١-١٥١٢م)، ويُماثل تخطيط كل جانب ذلك الموجود في مسجد محمد الثاني، واستُخدم النقش المخرّم في المناطق الرئيسية للتصميم، إلا أن الجودة ليست بمستوى المقارنة مع نظيره، ففي حين استخدم النقش النافر في الزخرفة المحيطة في الفانوس الفضي نقشت الزخرفة هنا بالحفر بشكل بسيط، وتسري كتابة إهدائية محفورة حول قمة كل لوح من الهيكل وقاعه.

ويماثل تصميم الفانوس في قطَر ذلك الموجود في مسجد بيازيد الثاني، مع وجود بعض الاختلافات الجديرة بالملاحظة. فعلى سبيل المثال، لفيف الغيوم الذي يحمل شكل إجاصة في وسط كل جانب من مركز النقش المخرّم في الفانوس الذي يخصّ بيازيد الثاني تحول في القطعة المعروضة هنا إلى نقطة مستديرة مع دائرتين مرفقتين على جانب واحد، وقد غاب عنه تفصيل سيقان الأرابيسك أحياناً وحلت سلاسل بسيطة من إطارات زخرفية فيها أشكال وردية وعلامات ثقوب محل الكتابة المنقوشة. ويمكننا القول بناء على ذلك أن هذا الفانوس صُنع خصيصاً لمسجد بيازيد الثاني، لكنه يمثل نمطاً مختلفاً من الإنتاج عن بقية الفوانيس. وتُستخدم معادن ذات مراتب مختلفة في صناعة الأعمال المعدنية؛ حيث الذهب أكثرها قيمة ومن ثم الفضة وأخيراً المعادن الخسيسة. لكن للأخيرة مراتب مختلفة أيضاً؛ فهناك قطع ثمينة الثمن نسبياً ذات تصاميم وزينة متقنة الصنع وهناك أيضاً قطع تُستعمل في صناعة كميات كبيرة من عمل ما، مثل ملء مسجد بالفوانيس كما كان الحال مع الفانوس الموجود في المجموعة القطرية.

وتنبع أهمية هذه الفانوس من حقيقة أنه يمهد الطريق لتصاميم أعمال معدنية عثمانية لاحقة، إذ تذكرنا التصاميم وردية الشكل حول الجزء السفلي من التاج بنظيرتها الأخرى المطلية بالمينا التي تزيّن الأشغال النحاسية الحمراء التركية اللاحقة، والتي غلب إنتاجها في البلقان. وهناك إبريق وحوض جميلان من القرن التاسع عشر الميلادي بتصاميم وردية الشكل ومطلية بالمينا في الساحة الخارجية لمطعم شاهينا في فندق شيراتون في الدوحة.

غير منشورة سابقا

الهوامش:

١ Dodds, ed. (1992) no. 58.

٢ *The Arts of Islam* (1976) p. 168, no. 175; Dodds, ed. (1992) no. 57
للحصول على معلومات عن هذه الثريات في سياق تجارة حوض البحر المتوسط، ارجع إلى (Allan (1986) chap. 1).

٣ Behrens-Abouseif (1995) chap. 4, and pls. 39-44; Wiet (1932) pls. VIII, XV-XVII . وتذكر أبو سيف فانوسا من هذا الشكل يعود إلى ابنة بيبرس؛ كان من مقتنيات مجموعة روثشيلد سابقا، لكن مكانه مجهول حاليا.

٤ Inv. No. 167; Petsopoulus, ed. (1982) pl. 6; Raby (1993) fig. 60.

٥ Raby (1993) pp. 54-55, and figs. 60-61.

٦ Petsopoulus, ed. (1982) pl. 20.



## منصب مشعل ومشعل

نحاس أصفر مسبوك

غرب إيران، حوالي ١٥٦٠م

الارتفاع: ٧٢ سم
القطر: ٣٠ سم

الكتابة المنقوشة:

على الهيكل، السجلّ العلوي:

«زمانى نيست كز عشق تو جان من نمى سوزد.
كدامين سينه را كان غمزۀ پرفن نمى سوزد؟
چراغ من نمى سوزد شب از دمهاى سرد من،
چراغ خانـۀ همسايه هم روشن نمى سوزد.»

على الهيكل، السجلّ المركزي:

«همه شب زار ميسوزم بتاريكى [وتنهائى]/
كه با من هيـچ دلسوزى/درين مسكن نمى سوزد./
غم خسرو همى دانى و/نادان ميكنى خودرا، /
مرا اين سوخت، ور نى/طعنـۀ دشمن نمى سوزد./

ز غيرت سوختم، جانا، چـو/در غيرم زدى آتش،/
تو آتش ميزنى در غير و/غيراز من نمى سوزد./»

على الهيكل، السجلّ السفلي:

«چراغ اهل دلرا/روشن از روى تو مى بينم./
همه صاحب دلانرا/ روى دل سوى تو مى‌بينم./
توئى مقصود عالم،/كم مبادا از سرت موئى/
كه عالمرا طفيل/يك سر موى تو مى بينم./

چراغى را كه/ايزد بر فروزد/
هر آنكو فف زند ريشش بسوزد./»



على المشعل:

ويظهر السطر الأول من الشعر على السجل العلوي بينما يظهر السطر الثالث على السجل السفلي والأسطر التالية:

«آن لاله رخ كه سوخت دل من بداغ او،
رويش بود هميشه، الهى، چراغ او.»

التعليق الفني:

الهيكل مجوّف وفيه مقبضان مثبتان بواسطة براشيم نحاسية، يمكن تثبيت المشعل المنفصل على طرفي المنصَب. مقبض المشعل مفقود، وقطع التركيب الموجودة على قمة وقاع المشعل حديثة، وقد قام النقّاش بوضع صدرين زخرفيين، إذ وضعت الكتابة على أرضية من الخطوط المتقاطعة، بينما وضعت أشرطة من تصاميم نباتية على صدر خُطّط بشكل قطري باتجاه واحد فقط.

البحث:

إن منصَب المشـعل هذا ذي الاثني عشـر جانباً كبيـر جداً، ويُفتـرض أنه كان يُنصـب في أحد القصـور، وما يزيد أهميته هو أنه ما يزال يحتفظ بمشعله الأصلي، فمعظم مناصب المشاعل الباقية فقدت مشاعلها الأصلية. إن تأريخ هذه القطعة إلى الفترة حوالي ١٥٦٠م يرتكز على أساس الشبه بينه وبين مَنصب مشعل في المتحف العراقي في بغداد يحمل كتابة تحتوي التاريخ ٩٦٩هـ/الموافق ١٥٦٢م[١].

عُرفت مناصب المشاعل ذات الأشكال هذه منذ المرحلة التيمورية وربما أبكر، ويتجلى تمسّك هذه القطعة بالتقاليد في المقابض، حيث نرى فيها رؤوس تنين، وفي حلقات المقابض التي اتخذت أشكال رؤوس أسود منسقة للغاية.

الأسطر في السجلّ العلوي وأوّل سطرين في السجل المركزي هي من قصيدة غزل للشاعر أمير خُسرو، أما السطر الأخير، رغم أنه يشاركه الهزاج (الوزن) والقافية ومن نظم الشاعر ذاته، إلا أنه من قصيدة مختلفة، السطران الأوّلان من السجلّ السفلي أخذا من قصيدة للشاعر علي تورشيزي، ويتكرران على العديد من الفوانيس الصفوية المشابهة، السطر الثالث يحمل قولاً مأثوراً مغايراً ذا شعبية، لكنه مجهول المصدر[٢].

المنشورات:

Pope (1938-39) vol. 6, pl. 1381.
Falk, ed. (1985) pp. 287-88, no. 298.
Sotheby's (1997) lot 23.

الهوامش:

١ Melikian-Chirvani (1982) p. 265, fig. 65.

٢ للمزيد من التفاصيل عن الكتاب الذي اقتبست منه هذه الأبيات الشعرية، ارجع إلى A. H. Morton's in Falk, ed. (1985) pp. 287-88.





٢٣

## قارورة

نحاس أصفر مسبوك، مطعّم بالفضة والنحاس الأحمر
ومركّب أسود
مصر أو سوريا، أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ٨,٣ سم
القُطر: ٦,١ سم



الكتابة المنقوشة:

« مما عمل برسم ا / لجناب العالى / الاميرى السيفى / سيف الدين الفاخر »

التعليق الفني:

غطاء القارورة الذي يُثبَت بمفصل رزّي مفقود.

البحث:

من المعتقد أن القارورة صمّمت كمرشّة رمل للنسّاخين[١] ويمكن تخيّل استخدامها لرش أنواع أخرى من المساحيق كالبخور أو البهارات مثلاً أو السوائل على الرغم من أن هيكل مرشات ماء الورد كان غالباً على شكل إجاصة وذو رقبة طويلة ضيقة[٢]. والقارورة مزينة بصور ضمن دوائر مستدقة الأطراف وكتابة بخط النسخ، وهذه من صفات الأشغال المعدنية المطعّمة في مصر وسوريا والجزيرة خلال القرن الثالث عشر الميلادي. يبدو أن هذا الأسلوب قد انتشر من الموصل إلى المدن المحيطة بها في الشرق الأدنى إبّان الفترة ما بعد الفاطمية. وتمثل الصور السبع ما يلي: حاكم جالس وعلى جانبيه مرافقان، وستة أزواج من الأشكال من بينهم موسيقيون وأشكال تشرب ورجل ربما يكون حامل صندوق الخطّ الملكي، ونجد بين الأدوات الموسيقية قيثارة وعوداً ونايا ودفاً.

ومن الواضح أن مالك القارورة كان مسؤولاً حكومياً مملوكياً شَغَل قبل ذلك، كما تدلنا شارته، منصب المسؤول عن الخدمة البريدية الملكية، ويُظهر لنا استخدام النحاس الأحمر في القضيب المركزي للدرع ثلاثي الأرضيات واستعمال بقايا الفضة في الأرضية العليا أن اللّون كان عنصراً مهماً في الشارات.

نُشر النسْب تحت الاسم الشائع « الفَخري » وهذا ما يجعله مختلفاً عن النسبة الموجودة على القارورة وهي « الفاخر ». وليس هناك من تراكيب أخرى لحروف الآنية أكثر إقناعاً، ولذلك تبقى هوية مالك هذه القطعة الجميلة المُحيّرة طيّ الغموض.

المنشورات:

Christie's (1997) lot 274.

الهوامش:

١ Christie's (1997) lot 274.

٢ *The Arts of Islam* (1976) p. 194, no. 225.



٢٤

## جرّة

نحاس أصفر مسبوك، مطعّم بتطاريس فضية
ومركّب أسود
الجزيرة، أواخر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الرابع عشر الميلادي

الارتفاع: ١٣,٧ سم
القطر: ١٣,٩ سم

الكتابة المنقوشة:
«تكرار لكلمة المالك»

التعليق الفني:
زُيّنت هذه القطعة بالتطريس، أي بالطرق بآلة مدوّرة لخلق خط. خطوط الظَلل، مثال تلك الموجودة فوق الكتابة، لم تُطرّس بنفس وضوح خطوط التطعيم، مما يوحي باستخدام أدوات مختلفة لأغراض مختلفة. أما آثار الرُقط على هالات الأشكال الواقفة فتوحي بأن مناطقها كانت مطعمة بالذهب. والأمثلة المعلنة حتى الآن عن جرر مماثلة موجودة في: متحف فيكتوريا وألبرت (لندن)[١]، والمتحف الوطني (طهران)[٢]، ومتحف فوغ آرت (كيمبرج، ماساشوستس)[٣]، وفي المتحف التركي الإسلامي (اسطنبول)[٤]، وفي المعرض القومي لقصر برباريني (روما)[٥]، ولكل من هذه الأمثلة قدم تستند عليها مما يوحي بأن القطعة القطرية لم تشذ عن هذه القاعدة.

البحث:
كانت القطع التي تتخذ هذا الشكل تدعى «بآنيات النقود»، وما نزال نرتقب إثباتاً بذلك[٦]. ومن الواضح أن هذا الشكل كان سارياً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي في الجزيرة وغرب إيران، إلا أن أصله مجهول حالياً، ويبدو أن مثال المتحف التركي الإسلامي هو أعرق الأمثلة المعلنة، كما أنه يحمل بالتأكيد الزخارف الأروع، فنجد حول حافة الطوق شريطاً يصور خيّالةً يمتطون جيادهم، وعلى الهيكل نرى دوائر أطرافها مستدقة وتعرض بشكل متراوح صوراً مختلفة بمخطط ثلاثي، يكون فيه شكل كائن حي في قوس مستدق الأطراف، ويقف هذا الشكل فوق شريط قصير من الكتابة، وثمّة صورة كائن حي أخرى في الأسفل. ويحمل كلّ جانب من القاعدة السفلية أيضاً صورة



أحياء، لقد منحت حيوية وأصالة هذا التصميم القطعة المعروضة هنا مفهوماً أكثر شكلية، لكن هذا ليس مأخذاً عليها بالضرورة، فالقطعة تصدح بإيقاعها وأثرها القويين وتتباهى بجودتها. والتركيز هنا على حاملي صولجانات واقفين وعلى رؤوسهم هالات وتظهر حواشي أرديتهم وسواعدهم مفتولة العضلات. ويبرزون في كل جانب من جوانب الجرة التسعة المعززة بمستطيلات من خط شبه كوفي فوقها قسم كل منها إلى ثلاثة أجزاء شاقولية ذات عواميد مضاعفة. وعليها أيضاً تصاميم وردية الشكل ذات سبعة أقراص حول الهيكل السفلي. ما يحمله حاملوا الصولجانات بأيديهم اليسرى ليس واضحاً وسبب وجود الهالات ليس معروفاً أيضاً.

المنشورات:

Falk, ed. (1985) p. 274, no. 283.

Sotheby's (1997) lot. 17.

الهوامش:

١ Melikian-Chirvani (1982) pl. 87.

٢ Melikian-Chirvani (1982) pl. 87a.

٣ Melikian-Chirvani (1982) pl. 87b.

٤ Erginsoy (1978) pp. 462-96, and figs. 226 a-z.

٥ Curatola (1993) no. 155.

٦ Melikian-Chirvani (1982) pp. 192, 387. يذكر الكاتب أن مقالة بعنوان «أواني النقود الإيرانية في عهد المغول» ستنشر في *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais* (راجع ثبت مراجعه)، ولكنها لم تنشر بعد حسب علمي.

٢٥

## كأس ذات قصبة

برونز مسبوك عالي القصدير مطعّم بالفضة

الأناضول أو شمال الجزيرة، النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي

الارتفاع: ١١,٥ سم
القطر: ١٤,٩ سم

الكتابات المنقوشة:

على الشريط العلوي:

« العز الدائم والاقبال والدولة والسعادة والسلامة
والكرامة والنعمة والعافية والنصرة والكفاية والقناعة والدوامة
والعناية والراحة والرحمة والنهي والبخت والقواة والبقا لصاحبه »

بين الحلقات الأربع على الهيكل:

« العز الدائم والاقبال / والدولة والسعادة والرا /
حة والكرامة والنعمة / والعافية والكفاية لصاحبه / »

الكتابة الإهدائية بين الشريط العلوي والحلقات الأربع:

« صاحبه الامير بدر الدين سنجر ابن عبد الله اماصيرى
الملكى »

كتابة إضافية على الجانب الخارجي في أسفل الشريط العلوي:

« هذه الطاسة المباركة فيها جمعت منافيع وهى مجرية /
للسموم واللسوع والخموم والطلقة والقرص [ و ] العلة
والكلب / الكلب وللمغص والقولنج وللشفيقة والضرارة /
والكبد والطحال وللقوة ولرمى الدم ولابطال / للسحر ولجميع
العلل والافات وفيها يسقى منها / الملسوع لمن شرب أو سقا
فانه يسلم باذن الله الكريم رصدت ونقشت برسم /
نائب العبد الفقير الى الله تعالى كافور الاخشيدى /
والشمس في الاسد في سنه حكت للهجرة النبوية »

التعليق الفني:

البرونز عالي القصدير عبارة عن صفيحة نحاسية نسبة القصدير فيها ٢٠٪. صفاته مختلفة تماماً عن البرونز العادي ويجب صنعه عن طريق السبك أو الطرق. رمّمت العنق وعزّز القسم السفلي باستخدام البراشيم.

البحث:

« النسْب » الأماصيري على هذه الكأس يشير إلى أصل أناضولي أو ربما شمال جزيري للقطعة، لأنها بالتأكيد مشتقة من مدينة أماسيا في شمال تركيا. تحمل كأس أخرى مشابهة في متحف بيناكوتيكا في نابولي اسم خليف الجولاقي، الذي يشير نسْبه إلى رجل استشهد على جبهات الإسلام[1]، ويتفق هذا بالتأكيد مع تاريخ الأناضول في القرن الثالث عشر الميلادي، حينما خاض سلاجقة الروم حروباً ضد الإمبراطورية البيزنطية.

صُمّم شكل هذه الكأس أصلاً كآنية شرب مزخرفة جميلة، وكان اسم بدر الدين سنجر مطعّماً في الفراغ الموجود تحت شريط الكتابة الرئيسي على الجهة الخارجية. وتحولت الكأس في مرحلة لاحقة إلى آنية شرب سحرية بإضافة كتابة طويلة على الجانب الخارجي بين أطراف الدوائر العلوية فصّلت الأمراض التي يمكن شفاؤها كذلك بإضافة أرقام سحرية عدّة واقتباسات قرآنية على الجانبين الداخلي والخارجي. أضيفت ستة أشكال في حلقات ـ ثعبان وفرس وأسد وخطّافة وشكل جالس وعقرب ـ على الجانب الداخلي، إن النَسَب إلى كافور الإخشيدي في نهاية كتابة لاحقة محض خيال، وكذلك التاريخ ٤٢٨هـ/١٠٣٦-١٠٣٧م. فقد أضيفت بلا شك « لتأكيد » الخصائص السحرية المفترضة للكأس. هناك كؤوس إسلامية سحرية عديدة معروفة من العصور الوسطى[2]، إلا أن غالبيتها صنعت أصلاً لذلك الغرض بعينه، ولم تهيأ لاحقاً له.

المنشورات:

Falk, ed. (1985) p. 274-75, no. 284.
Sotheby's (1997) lot 15.

الهوامش:

١ Rice (1955a) p. 14, pl. XII.
٢ e. g. Maddison and Savage-Smith (1997) nos. 24-38.





# دورق مع غطاء

نحاس أصفر مسبوك مطعّم بالفضة والذهب

خراسان، ربما هراة، النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي

الارتفاع: ١٨,٥ سم
القطر: ١٦,١ سم (البدن)

الكتابة المنقوشة:

«انكس كه بدست جام دارد
سلطانى جم مدام دارد
آبى كه خضر حيات ازويافت
در مشربه جو كه جام دارد
سر رشته جان بجام بكدار
كين رشته ازو نظام دارد
درچاه زنخ چو حافظ اى جان
حسن تودو صد غلام دارد»[١]

التعليق الفني:
هذا مثال نادر على الدورق التيموري الذي ما يزال يحتفظ بغطائه. تشبه زخرفة الغطاء تلك الموجودة على شريط الكتف العريض على الهيكل، موحية بأن الأغطية زيّنت بقصد ملاءمة هياكل معينة. مقبضه مفقود، وكان على الأغلب من النحاس الأصفر المسكوب على شكل تنّين.

البحث:
تقول الميثولوجيا أن نبع خضر هو مصدر الخلود وتقول الأساطير أن اسكندر المقدوني بحث عنها ولم يجدها. والخضر نفسه هو الرسول الذي وجد ماء الحياة وشرب منه، وهو بذلك قادر على كشف الغوامض الإلهية للبشر. إن القصيدة المنقوشة على الدورق تشدّد على النظرة الصوفية لراعي الفن و/أو الحرفيين في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي[٢]. إذ كان الوقت الذي شهد بداية ازدياد أهمية الكتابات الصوفية على الأشغال المعدنية الفارسية.

وتعود هذه الدوارق إلى الفترة الزمنية بين ٨٦٦-٩١٧هـ/ ١٤٦١-١٥١١م، ويحمل أحد الأمثلة في المتحف البريطاني اسم حاكم هراة التيموري السلطان حسين بيقارا[٣]، ومن هنا جاء نسب المجموعة إلى تلك المدينة. كان حسين بيقارا ووزيره الأكبر «علي شير نافاي» راعيين عظيمين للعلم والثقافة، وكان الشاعر الشهير «الجامي» من رجال البلاط، وينعكس الجو الأدبي في الأشعار على الآنية، وهي عبارة عن جزء من قصيدة غزل نظمها الشاعر الفارسي الشهير حافظ في القرن الرابع عشر. ممّا يثير الاهتمام أن كلمة «حانة» في القسم الثاني من بيت الغزل قد غيّرت إلى «مشربة» (دورق) لضمان التلميح إلى القطعة التي نُقشت عليها الكتابة، ولم تكن الإشارة إلى الأشياء من خلال الكتابات الموجودة عليها أمر جديد في الزمن التيموري، لكنه ازداد شيوعاً في القرن الخامس عشر الميلادي، وأصبح مقياساً في العهد الصفوي.

المنشورات:

Falk, ed. (1985) pp. 268-69, no. 277.
Sotheby's (1997) lot. 20.

الهوامش:

١ للاطلاع على النص وترجمته والتعليقات عليه، ارجع إلى A. H. Morton in Falk, ed. (1985) p. 268.
٢ اعتمدت المناقشة إلى هذه النقطة على المرجع المذكور أعلاه؛ وما يتبعها هو من كتابة المؤلف.
٣ Komoroff (1992) pp. 179-80, no. 12, and p. 182.





٢٧

## دورق

لوح فضة، طلاء جزئي بالذهب، مقبض مسبوك

البلقان، النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي

الارتفاع: ١٠,٢ سم
القطر: ١٠,١ سم



التعليق الفني[٣]:

تظهر شرائط من اللفائف النباتية بشكل نافر على أرضية مخرّمة، وتم قطع شظية صغيرة من الفضة من القاعدة، وشظايا أكبر أخرى من داخل وخارج الرقبة ومن المقبض على الأغلب من أجل أن يتم فحصها. واستخدمت في ذلك كاشطة. ويُقال إن الختم داخل الرقبة شعار السلطان سليم[١]، لكنه مهترىء لدرجة لا يمكن بها قراءته بوضوح، وقد طال هذا الاهتراء ختماً آخر على الجانب الخارجي من الرقبة. وكان للدورق غطاء على الأغلب. أما الجانب السفلي فهو ملحوم.

البحث:

إنجاز الحرفي هنا مذهل؛ إذ جمع تصميمه الفني بين تقنيات مختلفة من طلاء ذهبي جزئي وفرش الأرضية بالحلقات واستخدام الأشكال النافرة التي تظهر على هيئة سيقان وأزهار وأوراق كثيفة، وقد تمّ تفخيم الأخيرة عن طريق عمل زوايا للأجزاء النافرة. وفوق هذا كله تظهر تحزيزات على أنصاف النُخيلات ومسنّنات صغيرة هشّة على بعض الأوراق.

هناك ثمانية أمثلة معروفة عن هذا النوع من الدوارق[٢] وهي موجودة في الأماكن التالية؛ متحف ستيت هيرميتاج في سان بطرسبيرغ، ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، والمتحف الوطني في بخارست (من دير بستريا، فيلسيا)، ومتحف بيناكي في أثينا، والكنيسة الصربية الأرثوذكسية القديمة في سراييفو، ومجموعة ديفيد في كوبنهاغن[٣]، وقطعة بيعت في دار مزادات سوثبي عام ١٩٩٢[٤]. وهناك قطعة أخرى على الأغلب في مجموعة ديفيد بالشكل نفسه لكن ربما كانت فانوساً[٥]. ومكان صناعة هذه الدوارق غير معروف تماماً، على الرغم من أن هناك اعتقاد بأنه مركز في صربيا أو بوسنة. وكانت منطقة البلقان مصدراً رئيسياً للمعادن الثمينة في الفترة ما قبل العثمانية والعثمانية، وكانت مدينة راغوسا مركزاً مشهوراً للصياغة[٦]. أما الزينة فهي على الطراز «التيموري العالمي» الذي انتشر من إيران إلى أرجاء الإمبراطورية العثمانية في القرن الخامس عشر الميلادي. والدورق المعروض هنا يعود إلى النصف الأول من القرن السادس عشر.

المنشورات:

Sotheby's (1985) lot 126.

الهوامش:

١ Sotheby's (1985) lot 126.

٢ لقد زودتنا ماريان وينزيل بتفاصيل هذه الأشياء وأرقامها وأماكن نشرها في:
Sotheby's (1992) lot 169.

٣ von Folsach (2001) no. 531.

٤ Sotheby's (1992) lot 169.

٥ von Folsach (2001) no. 532.

٦ Petsopoulos, ed. (1982) pp. 25-26.







# مرجل

سبيكة نحاس أحمر مسبوكة

كوباتشي (شرق جبال القوقاز)، النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي

الارتفاع: ٤٨ سم
القطر: ٦١ سم

التعليق الفني:
أُسندت كل واحدة من الحواف الأربع الناتئة بقضيبين مسكوبين، والهدف من الثقب المستطيل الموجود في إحدى الحواف الناتئة غير واضح، لكن أغلب النماذج الموجودة من هذه المراجل تُظهر نفس الخاصة.

البحث:
كوباتشي قرية تبعد زهاء ٦٠ كيلومتراً غرب ديربنت على المنحدر الشرقي لجبال القوقاز، اسمها هو الصيغة التركية للكلمة الفارسية «زيري غيران»، أي «صنّاع الدروع». وتم ذكر المنطقة كمركز لصناعة الأسلحة في مصدرين نصيّين الأول يعود إلى القرن العاشر والثاني إلى القرن الثاني عشر الميلادي، وقد وصفها نص القرن الثاني عشر كمركز لتصنيع الأشياء من النحاس الأحمر. ولا تتوافر معلومات أخرى عن تاريخ المنطقة قبل القرن التاسع عشر، وعليه ضاع تاريخ كوباتشي بشكل كبير. هناك ثلاث مجموعات من الآثار في كوباتشي هي: النحوتات الصخرية النافرة (تحمل تشخيصات بشرية وزينة نباتية وكتابات، مجموعها تقريباً ٦٠٠)، وهناك المراجل البرونزية مع الشكلين نصف الكروي والكروي، وثالثة هذه المجموعات هي شواهد القبور (٧٠ تقريباً تعود إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادي). وبهدف التأريخ، هناك عدد من الأشياء المهمّة وهي: طبل مؤرخ بعام ٨٠٧هـ/الموافق ١٤٠٤–١٤٠٥م، وكتابة على مبنى تاريخها ٨٨١هـ/١٤٦٧–١٤٧٧م، وثلاثة شواهد قبور مؤرّخة على حدة ٧٨٣هـ/ ١٣٨١–١٣٨٢م، و٨٠٢هـ/١٣٩٩–١٤٠٠م/ و١١٣٠هـ/١٧١٧–١٧١٨م. وبناء على هذا الدليل المادي، طرح أناتول إيفانوف فكرة أن أَسْلَمَة منطقة كوباتشي حدثت خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، كما أرانا كيف تشظّى نوع الزينة الذي كان شعبياً في القرن الرابع عشر في المرحلة اللاحقة؛ وكيف تطوّر ذوق يميل إلى إتخام أسطح كاملة بالزينة. يبدو أن الفن التمثيلي آل إلى التوقّف في القرن الخامس عشر، وظهر ثانية فقط في القرن التاسع عشر الميلادي. استند تأريخ مراجل كوباتشي الكروية إلى القرن الرابع عشر على حقيقة أن الكتابة والزينة العثمانية عليها تجد أقرب شبيهاتها بين شواهد القبور المصنوعة في كوباتشي في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي[1].

يبدو أن المراجل الكوباتشية الكروية، التي تشمل المعروض هنا، ارتكزت أساساً على النماذج نصف الكرويّة[2]، التي اشتقت بدورها من المراجل نصف الكروية من خراسان التي صنعت في القرنين الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلادي[3]. المرجلان الآخران الكبيران الوحيدان المعروفان في العالم الإسلامي هما حوضا المسجدين الشهيرين المصنوعين في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادي، أحدهما في مدفن أحمد ياسافي في مدينة تركستان؛ وهو الآن من مقتنيات متحف هيرميتاج في سان بطرسبيرغ، والآخر في مسجد الجمعة في هراة[4]، لكن مناصب المشاعل الضخمة الموجودة في مدفن أحمد ياسافي تُظهر أن السكب على أحجام كبيرة استخدم لصناعة أشياء أخرى.

ثمة عناصر أيقونية جديرة بالملاحظة، فراكبو الخيول إما يضعون أيدهم اليمنى على صدورهم أو يُشهرون سيفاً بها، بينما تمسك اليد اليسرى بحبال اللجام، ويضعون على رؤوسهم تاجاً ذا رأس واحد مدبّب، وذوي لحى مدببة ويرتدون أحذية وتنانير ذات خطوط عمودية، وغطيت أقمشة سروج خيولهم بتصاميم أرابيسك، وليس هناك من أرضية للخيالة، بل هم عائمون في الأثير، هذه الخصائص المتنوعة توجد على مراجل عدّة أخرى ضمن المجموعة ذاتها، أمثلة ذلك قطعة أخرى في قطر، وأخرى في متحف الهيرميتاج في سان بطرسبيرغ[5]. المرجل الآخر في مجموعة قطر يعرض طرائد الصيد وخيّالة، وتبدو فيه الحيوانات عائمة، بينما يحمل اثنان من الخيالة ما يبدو رايات بدلاً من الأسلحة.

غير منشورة سابقاً

الهوامش:
١ هذه المعلومة موجودة في الترجمة الإنجليزية لكتاب Ivanov (1976) pp. 199-207 .
٢ e.g., Ivanov (1976) pls. 36-37.
٣ هنالك دراسة تفصيلية حول هذا الموضوع في Allan (1976) vol. 1, pp. 190-96 .
٤ لمزيد من المعلومات، ارجع إلى: Melikian-Chirvani (1982) pp. 231-33 .
٥ Ivanov (1976) pp. 47-50.



## صينيّة

لوح نحاس أصفر عليه بقايا مطعّمات فضية ومادة سوداء قارية ومركب أسود
القاهرة أو دمشق، أوائل القرن الرابع عشر الميلادي

القطر: ١٠٨,٦ سم
العمق: ١١ سم

الكتابة المنقوشة:
على الدوائر الزخرفية الأربع الكبيرة على الأرضية:

«عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل العادل
المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الاسلام
والمسلمين ناصر الدنيا والدين محمد بن الملك المنصور قلاون»

على الشريط الدائري الأصغر:

«عز لمولانا السلطان / الملك الناصر العالم / العامل العادل المجاهد /
المرابط المثاغر المؤيد / المظفر المنصور ناصر الدنيا والد / ين
محمد بن الملك المنصور قلاون»

الكتابة في الإطارات الزخرفية حول الأرضية، والتي كتبت (على نحو غير مألوف) بشكل متراوح بالخطين النسخ والكوفي:

| | |
|---|---|
| «عز لمولانا السلطان الملك ا | (نسخ) |
| (لـ)ناصر العالم العادل | (كوفي) |
| (ا)لمجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور | (نسخ) |
| سلطان الاسلام والمسلمين قاتل ا | (كوفي) |
| لكفرة والمشركين ناصر الدنيا والدين محمد بن | (نسخ) |
| الملك المنصور قلاون» | (كوفي) |

على الشريط الدائري الأكبر:

«عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد / المرابط المثاغر
المؤيد المنصور سلطان الاسلام والمسلمين محى العدل / في العالمين منصف
المظلومين من الظالمين قاتل الكفرة والمشركين مبين الطغاة / والمتمردين حامى
حوزة الدين سلطان العرب والعجم اوحد ملوك الزمان مالك رقاب /
الامم سلطان الشام والعراق واليمن خادم الحرمين الشريفين ناصر العصابة ا /
لمحمدية منشى الدولة العباسية ناصر الدنيا والدين محمد بن الملك المنصور قلاون»

الدوائر الصغيرة الثلاث:

«عز لمولانا السلطان محمد الناصر»

ونُقش على الجانب الخلفي ختمي المالكين العثمانيين:

«المالك أحمد بن محمد»

«ملكها شرف الدين بن أحمد»

ومن الراجح أن شرف الدين كان ابن أحمد وأن الصينية انتقلت إليه إثر وفاة والده.

التعليق الفني:
لُحمت قطعة معدنية كبيرة مرفقة بدائرة إلى جانب واحد من حافة الطوق، ووضعت عملة إسطنبولية مؤرخة في ١٢٥٥هـ/١٨٣٩م على السطح لملء ثقب في الصينية.

البحث:
يدل تنسيق زخرفة الصينية وصورها وتصاميمها على درجة عالية من الرمزية الملكية (التي تؤكدها الكتابات). هناك سبع دوائر زخرفية تحوي كتابات ملكية أشكالها كواكبية، ويتكرر التنسيق بمقياس أصغَر في المنطقة المركزية. للدائرة الصغيرة في مركز الطبق ست دوائر زخرفية من الحجم ذاته تبعد عنها قليلاً وتحمل كتابة ملكية، وجميعها تقع ضمن شريط يحتوي اثنتي عشرة دائرة زخرفية تحمل تصاميم الصلبان المعقوفة وتعكس المخطط التنجيمي الكامل للشمس وستة كواكب وعلامات الأبراج الاثنتي عشرة. وإلى جانب هذه الدوائر الاثنتي عشرة نجد إطارات زخرفية تحتوي إمّا على كتاباتٍ ملكيةٍ أخرى أو حيوانات كاسرة تطارد أيّلاً.





في مراكز الدوائر الزخرفية الكبيرة الثلاث على الأرضية التي تحمل كتابات تشريف السلطان صورة نسر يهاجم طائر الكركي، وتحتل الشارة الملكية للسلطان على الدوائر الكبيرة الثلاث الأخرى مركز الصورة ونصّها كالتالي: «عز لمولانا السلطان»، وفوقها نجد اسمه «محمد»، وتحتها نجد لقبه «الناصر». صور الكتابة المنقوشة أو أيقونات القنص ترتبط بالسلطة الملكية، مما يطرح سؤالاً مهماً عن الأزهار الست التي تحيط بالشارة الملكية على ثلاث من الدوائر الكبيرة. هناك ثلاثة أشكال مختلفة للأزهار استخدم كل منها مرتين على كل دائرة زخرفية، وتتكرر إحداها في الدوائر الصغيرة فوق الإطارات الزخرفية وتحتها والتي تصل بين الدوائر الزخرفية الكبيرة. وإن مقارنة هذه الأزهار مع تلك التي تزخرف الخزف الصيني الأزرق والأبيض تظهر أصلها قطعاً: إنها أزهار لوتس ذات أصل صيني بالتأكيد[1]. لفت مورغان الانتباه لأهمية اللوتس في الفن الإلخاني[2]، فهي وثيقة الصلة ضمن السياق المنغولي بالمعتقدات البوذية في الولادة الثانية والتكاثر ولعبت دوراً مهماً تحت حكم الإلخانيين كصفة للملكية والنبل، حيث تبرز في صور المخطوطات عن العرش المطلية باللّك وثياب الملوك، ويعتقد مورغان أيضاً أن اللوتس وصلت الإمبراطورية المملوكية من إيران عبر القرآن الكريم الذي تبناه السلطان أُلجايتو عام ١٣١٣م والذي وجد طريقه لاحقاً إلى القاهرة وأصاب من المماليك موضع الإعجاب.

بهذا لم يبقَ أمامنا سوى تفسير وجود صورة العنقاء. ويبدو أن لها أهمية ملكية، فهي تظهر في الشريط العريض حول الدائرة الزخرفية المركزية، حيث تتناوب مع دوائر زخرفية صغيرة تحتوي الشارة الملكية، ولقد لفت مورغان الانتباه لتصوير طائر العنقاء بجانب التنانين في الفن الإلخاني، كما شدّد على ارتباط التنين بالملكية[3]، ومن هنا ارتبط طائر العنقاء أيضاً بالسلطة الملكية.

تجدر ملاحظة صورة أخيرة، ألا وهو تصميم الصلبان المعقوفة في دوائر زخرفية في الشرائط الدائرية الأصغر التي تحمل الكتابة المحيطة بطيور العنقاء، شاعت تصاميم الصلبان المعقوفة في الأعمال المعدنية البلاطية الملكية إبان حكم السلطان الإلخاني أُلجايتو (١٣٠٤–١٣١٧م)، فنجدها مثلاً على سنامات مُصبّعات النوافذ الباقية[4]، ومرة أخرى، نفترض وجود إشارة ضمنية إلى الملكية رغم عدم توافر دليل على ذلك.

بهذا يتآزر تنسيق الزخرفة على قاعدة الصينية والصور الكتابية والنباتية والحيوانية التي يحتوي عليها في بناء برنامج كامل يُظهر قوة الحاكم المملوكي الملك الناصر محمد بن قلاوون وسلطته. إن مغزى السلطة يتمثل أيضاً في الحنيات ربع الدائرية. ففيها نجد ـ إلى جانب الإطارات الزخرفية التي تحتوي على ثلاثة حيوانات ترتبط بالصيد ـ حلقات زخرفية يهاجم فيها حيوان حيواناً آخر، ويكون في العادة أسداً يثب على ظهر أيّل. ومما يثير الحيرة، أن أحد الإطارات الزخرفية يعرض مخلوقاً سنّورياً مجنّحاً وحيد قرن يلاحق فيلاً، بينما تظهر إحدى الدوائر الزخرفية المخلوق ذاته يهاجم فيلاً. في دراسة متمكّنة أجراها ريتشارد ايتنغهاوسن على هذا المخلوق ذي القرن الواحد، استنتج أن هذا المخلوق ارتبط في الفن الإسلامي القروسطي «بالكركدن» (وحيد القرن)[5]. كما ارتبط أيضاً بالفيل للاعتقاد الذي ساد أحياناً بأنه هجين من الفيل والحصان. وكان يُعتقد أن ساقيه كالفيل بلا مفاصل، صلة أخرى تزوّدنا بها قصة حمل الكركدن الأنثى، فقبيل وقت الولادة يقوم الكركدن الجنين بإخراج رأسه من رحم أمه ويأكل أغصاناً من الأشجار، وعندما يكتفي يقوم بإرجاع رأسه ثانية. لقد انتقلت هذه

القصة لاحقاً إلى مخلوق آخر يشبه الفيل يسمى « سيناد »، وقد اكتسب الكركدن ملامح الأسد على يد كتاب عديدين اقترحوا أن له مخالب أسد. ربما تفسّر هذه الأساطير سبب ظهور الحيوانات ذوات القرن الواحد على هذه الصينية بأجساد سنّورية وارتباطها بالفيلة؛ حتى وإن تخطّت هذه الصور الأساطير بإظهار المخلوقات وحيدة القرن تهاجم الفيلة فعلاً.

وإذا ما عدنا إلى زخرفة الطبق بشكل عام، فإنه من المهم الإشارة إلى التوازي بين تنسيقه وذلك الذي نجده على الأطباق الصينية الخزفية الزرقاء والبيضاء، فمثلاً الأطباق الزرقاء والبيضاء في ضريح أردبيل ذات مركز تحتله زهرة لوتس، وحولها ثمانية ألواح مشعّة من اللوتس، ثم يظهر شريط عريض من أربعة طيور عنقاء، مما يوحي بأن مصمّم الصينية المملوكية قد رأى مثل هذا الطبق. لسوء الحظ، بالرغم مما عرف عن السلطان العثماني سليم استيلاؤه على مجموعة المماليك من الخزف الصيني من القاهرة عام ١٥١٧م[٦]، إلا أن محتوياتها لم تسجّل، لذا أمامنا التخمين فحسب فيما إن احتوت المجموعة أطباقاً تماثل القطعة الموجودة في مجموعة أردبيل. وتجدر ملاحظة أنه لم تجرَ حتى الآن دراسة تظهر مدى اعتماد التصاميم في الخزف الصيني الأزرق والأبيض على النماذج الأولية الإسلامية من الأشغال المعدنية، إذ صُنعت هذه الأطباق أصلاً للسوق الإسلامي.

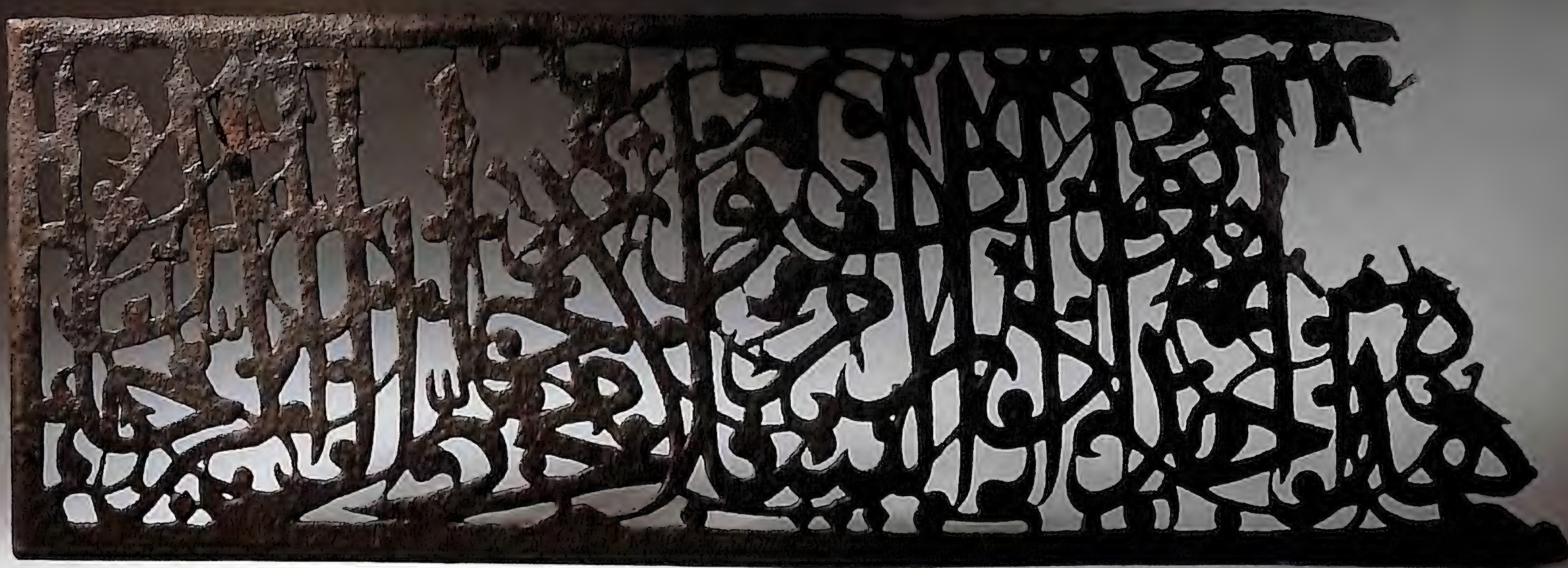
كما أسلفنا الذكر، وصلت أزهار اللوتس القاهرة على الأغلب عن طريق مصحف أُلجايتو، حيث أصبحت بنداً زخرفياً مهماً. لسوء الحظ لا يتوفر لدينا دليل كافٍ على وصول الصور الصينيّة الأخرى، كالعنقاء مثلاً، إلى مصر وسوريا. ربما وصلت عن طريق تجارة السلع الفاخرة كالخزف أو النسيج، لكن كانت هناك أيضاً حركة منتظمة للناس، وبشكل خاص تدفّق مغولي إلى البلاط المملوكي. ولا يمكننا التيقّن من تطور هذه المواضيع الثقافية، فلم تُجرَ أية دراسة استطلاعية للصور الصينية في الفن المملوكي. ومن المثير للاهتمام أن أمّ السلطان محمد بن قلاوون كانت أميرة مغولية، لذا يحتمل أن هذا النوع من الأشياء كان في البلاط أثناء طفولته.

المنشورات:

Sobernheim (1905) p. 179.
Migeon (1907) p. 205.
Migeon (1927) vol. 2, p. 72.
Wiet (1932) p. 27, no. 24, and p. 204, no. 197.
*RCEA* (1956) vol. 15, no. 5855.
Drouot-Richelieu (1998) lot. 6.

الهوامش:

١ يمكن عقد مقارنة على سبيل المثال مع الأطباق المزخرفة الموضّحة في Carswell (2000) pls. 43-47.
٢ Morgan (1995) pp. 32-35.
٣ Morgan (1995) pp. 22-31.
٤ Allan (1986) no. 34 gives full references.
٥ Ettinghausen (1950) pp. 6-25.
٦ Petsopoulos, ed. (1982) p. 36.





# منمّقتا بوابة

حديد

بغداد، أوائل القرن الرابع عشر الميلادي

على اليسار
الارتفاع: ٢٦,٧ سم
العرض: ٧٦,٩ سم
العمق: ١ سم

على اليمين
الارتفاع: ٢٧,٥ سم
العرض: ٧٨,٢ سم
العمق: ١,٢ سم

الكتابة المنقوشة:

على اليسار:

«وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس» (سورة ٥٧: ٢٥)

على اليمين:

«هذا احد ابواب دار السلام (بغداد) ومحطّ رحل الرجّال»

التعليق الفني:
تجعل حالة هاتين المنمّقتين المهترئتين من مسألة معرفة إن كانتا من الحديد المسكوب أو المطاوع ومن كيفية عمل النقش المخرّم فيها أمراً صعباً.

البحث:
يبدو أن أول سجل عربي أو فارسي عن منمّقات حديدية تزخرف باباً يرد عند الكاتب المؤرّخ نرشخي، الذي يذكر باباً لقصر بُني لبيدون موخار خودا حاكم بخارى قبيل الغزو العربي. وتقدم هذه المنمّقة اسم الرجل الذي قام بأعمال التجديد. إن أولّ الأمثلة المنشورة عن تلبيسات أبواب زخرفية حديدية من العالم الإسلامي هي تلك على باب الخاطر في يَزد والتي تعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي. وتشمل فنون تصاميم زخرفية وأسماء رعاة الفن ـ كالأخوين كاكو واحيد، اللذين توليا رعاية دوفازدا الذي كان إماماً في يزد. تسجَل إحدى المنمَقتين أيضاً تاريخ البوابة وهو (٤٣٢هـ/ ١٠٤٠–١٠٤١م)، واسم الحداد الذي صنع المنمّقتين. بوابة أخرى بتلبيسات حديدية تسجَل اسم الراعي والصانع هي تلك القادمة من غانيا في جورجيا، ويظهر عليها التاريخ ٤٥٥هـ/١٠٦٣م. استمر هذا التقليد على الأقل حتى نهاية القرن الرابع عشر الميلادي، فهناك مجموعة من المنمَقات الحديدية مركّبة على باب في إمام زاده في نورباد في فارس، يمكننا تأريخها إلى ٧٧١هـ/ ١٣٦٩م. هناك إذن تقليد طويل في العالم الإسلامي في تلبيس بوابات المدينة وأبواب القصور بمنمّقات حديدية، وهي تنطوي على جمالية زخرفية وأهمية تاريخية[١].

الزوج المعروض هنا أكثر تنميقاً من تلك سالفة الذكر، وبالرغم من أنهما لا يذكران اسم راعي الفن أو الصانع، إلاّ أنهما تذكران اسم البوابة، ومرجعاً قرآنياً إلى الحديد، كما أنهما تحملان أمراً ضمنياً بحط الرحال. وتمّت صناعتهما بأسلوب حفر النقش المخرّم، وفيهما كتابة ولفيف نباتي عالي الجودة. إن أسلوب الكتابة هو ما يدعم تأريخ هاتين المنمقتين إلى القرن الرابع عشر الميلادي، كما يشير الاقتباس القرآني إلى علاقة وطيدة بين فنون الكتاب وفن الخط العربي، وبهذا تختلفان كثيراً عن الأمثلة الأقدم، وتظهران مدى التقدم الذي أحرزه استخدام الحديد في المواقع المعمارية خلال المرحلة الإلخانية. وعلى الرغم من عدم وجود أمثلة باقية من الفولاذ التي تقع تاريخياً بين هاتين المنمّقتين وبين القطع الباقية التي تعود إلى القرن السابع عشر الميلادي، إلاّ أن صور المخطوطات تظهر انتشار استخدام هذه الزينة على الأبواب الفولاذية في المرحلة الفاصلة. وتُظهر منمَقات الأبواب الفولاذية من القرن السابع عشر أيضاً جودة عالية.

إن تدمير مناطق كبيرة من بغداد في القرون الوسطى على يد المغول في أوائل القرن الثالث عشر، والاحتلال المتواصل للموقع بعد ذلك يعني أنه لم تتبقى أية معلومات عن الآثار والثقافة المادية لهذه العاصمة العباسية العظيمة، لذلك يحظى هذان اللوحان الحَديديان أو الفولاذيان بأقصى اهتمام لدلالاتهما التاريخية الكبيرة.

المنشورات:

*Art from the World of Islam* (1987) p. 99. no. 165.

الهامش:

١ لدراسة كاملة عن منمقات الأبواب الحديدية أو الفولاذية، ارجع إلى Allan and Gilmore (2002) pp. 292-302.

# المصـــادر


Abu Khalaf, M. 'Three candlesticks from the Islamic Museum of al-Haram al-Sharif, Jerusalem', *Levant* 20 (1988) pp. 238–44.

Alexander, D. *The Arts of War* in ed. J. Raby. *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art* vol. 21 (London 1992).

Alexander, D. *Furusiyya* 2 vols. (Riyadh 1996).

Allan, J. W. *The metalworking industry in Iran in the early Islamic period*, D. Phil. thesis, Faculty of Oriental Studies, Oxford University 1976.

Allan, J. W. *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection* (London 1982).

Allan, J. W. 'Sha'ban, Barquq, and the decline of the Mamluk metalworking industry', *Muqarnas* 2 (1984) pp. 85–94.

Allan, J. W. 'Concave or convex? The sources of Jaziran and Syrian metalwork in the 13th century', in ed. J. Raby. *The Art of Syria and the Jazira 1100–1250. Oxford Studies in Islamic Art* vol. 1 (Oxford 1985) pp. 127–40.

Allan, J. W. *Metalwork from the Islamic World. The Aron Collection* (London 1986).

Allan, J. W. 'Metalwork of the Turcoman Dynasties of Eastern Anatolia and Iran', *Iran* 29 (1991) pp. 153–59.

Allan, J. W. 'The Influence of the Metalwork of the Arab Mediterranean on that of Medieval Europe', in ed. D. A. Agius and R. Hitchcock. *The Arab Influence in Medieval Europe* (Reading 1994) pp. 44–62.

Allan, J. W. 'The candlestick of Abu Ishaq Inju', in ed. A. Fullerton and G. Fehérvári. *Kuwait: Arts and Architecture: A Collection of Essays* (Kuwait 1995) pp. 67–75.

Allan, J. W. 'Muhammad ibn al-Zain: Craftsman in Cups, Thrones and Window Grilles?', *Levant* 28 (1996) pp. 199–208.

Allan, J. W., and B. Gilmour. *Persian Steel. The Tanavoli Collection. Oxford Studies in Islamic Art* vol. 15 (Oxford 2000).

*Ancient Bronzes and Islamic Ceramics* Rabi Gallery (London 1991).

*Las Andalucias de Damasco a Córdoba* Institut du Monde arabe (Paris 2000).

*Art from the World of Islam 8th-18th century: Catalogue of an exhibition held at the Louisiana Centre, Humlebaek* [Copenhagen]. *Louisiana Revy* 27:3 (March 1987).

*The Arts of Islam* Arts Council of Great Britain (London 1976).

Atil, E. *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks* (Washington, D. C. 1981).

Baer, E. 'The ruler in cosmic setting: a note on medieval Islamic iconography', in ed. A. Daneshvari. *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn* (Malibu 1981) pp.13–20.

Behrens-Abouseif, D. *Mamluk and Post-Mamluk Metal Lamps* Institut Français d'Archéologie Orientale (Cairo 1995).

Brieux, A., and F. Maddison. *Répertoire des facteurs d'astrolabes et de leurs oeuvres: Islam, Arménie, Géorgie et Inde hindoue* (in press).

Cammann, S. 'Mongol costume – historical and recent', in ed. D. Sinov. *Aspects of Altaic Civilization* (Bloomington 1963) pp.157–66.

Canby, S. R. *Princes, Poets & Paladins* British Museum (London 1998).

Carswell, J. *Blue and White. Chinese Porcelain around the World* British Museum (London 2000).

Christie's (London). *Islamic Art and Indian Miniatures* Friday 25 April 1997.

Contadini, A., R. Camber, and P. Northover. 'Beasts that Roared: the Pisa Griffin and the New York Lion', in ed. W. Ball and L. Harrow. *Cairo to Kabul. Afghan and Islamic Studies presented to Ralph Pinder-Wilson* (London 2002) pp. 65–83.

Curatola, G. (ed.). *Eredità dell'Islam* (Venice 1993).

Dimand, M. S. 'A silver inlaid canteen with Christian subjects in the Eumorfopoulos collection', *Ars Islamica* 1 (1934) pp. 17–21.

Dozy, R. (trans. and ed.) *Analectes sur l'histoire et la littérature de l' Espagne par al-Makkari* 2 vols. (Leiden 1855–61).

Dodds, J. D. (ed.). *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (New York 1992).

Drouot-Richelieu (Paris). *Art d'Orient* salles nos. 5 et 6, 25 septembre 1998.

Erginsoy, U. *Islam maden sanatinin gelismesi* (Istanbul 1978).

*El esplendor de los Omeyas cordobese* 2 vols. (Granada 2001).

*L'età normana e sveva in Sicilia*, Palazzo dei Normanni 18 novembre – 15 dicembre 1994 (Palermo 1994).

Ettinghausen, R. *The Unicorn. Studies in Muslim Iconography* vol.1 Freer Gallery of Art (Washington, D. C. 1950).

Ettinghausen, R. 'On some Mongol miniatures', *Kunst des Orients* 3 (1959) pp. 44–65.

Evans, H. V., and W. D. Wixom (ed.). *The Glory of Byzantium* Metropolitan Museum of Art (New York 1997).

Falk, T. (ed.). *Treasures from the World of Islam* (Geneva 1985).

Fedorow-Dawydow, G. A. *Die Goldene Horde* (Vienna/Munich 1973).

Fitzherbert, T. 'Khwaju Kirmani (689–753/1290–1352): An Eminence Grise of Fourteenth Century Persian Painting', *Iran* 29 (1991) pp. 137–51.

von Folsach, K. *Art from the World of Islam in The David Collection* (Copenhagen 2001).

Gabrieli F., and U. Scerrato. *Gli Arabi in Italia* (Milan 1979).

Gayet, A. *L'Art copte* (Paris 1902).

Golombek, L. 'The Draped Universe of Islam', in ed. P. Soucek. *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World* (University Park, Penn. 1988) pp. 25–49.

Gyuzal'yan, L. 'Bronzovi kuvshin 1182 g.', in *Pamyatniki epokhi Rustaveli* (Leningrad 1938) pp. 227–36.

Hill, D. R. (trans. and ed.). *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices by Ibn al-Razzaz al-Jazari* (Dordrecht/Boston 1974).

Hillenbrand, R. *Islamic Art and Architecture* (London 1999).

Hartner, W. 'The Vaso Vescovali in the British Museum', *Kunst des Orients* 9 (1973–74) pp. 99–130.

*L'Islam dans les collections nationals* (Paris 1977).

Ivanov, A. *Iskusstvo Kubachi* (Leningrad 1976).

Kessler, C. *The Carved Masonry Domes of Mediaeval Cairo* (Cairo/London 1976).

King, D. A. 'Early Islamic Astronomical Instruments in Kuwaiti Collections', in ed. A. Fullerton and G. Fehérvári. *Kuwait: Arts and Architecture. A Collection of Essays* (Kuwait, 1995) pp. 76–94.

King, D. A. *World-Maps for Finding the Direction and Distance to Mecca: Innovation and Tradition in Islamic Science* (Leiden/London, 1999).

Komaroff, L. *The Golden Disk of Heaven. Metalwork of Timurid Iran* (Costa Mesa, Calif. 1992).

Komaroff, L. 'Paintings in Silver and Gold: the Decoration of Persian Metalwork and its Relationship to Manuscript Illustration', *Decorative Arts* 2:1 (Fall 1994) pp. 2–34.

Kühnel, E. 'Zwei Mosulbronzen und ihr Meister', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 60 (Berlin 1939) pp. 1–20.

Kühnel, E. *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen* (Berlin 1971).

Maddison, F., and E. Savage-Smith. *Science, Tools & Magic* in ed. J. Raby. *The Nasser D. Khalili Collction of Islamic Art* vol.12, pt. 1 (London and Oxford 1997).

*Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum* (Kuwait 1990).

Mayer, L. A. 'Zwei syro-ägyptische Leuchter im Bernischen Historischen Museum', *Jahrbuch der Bernischen Historischen Museums* 16 (1936) pp. 24–27.

*La Médicine au Temps des Califes* Institut du monde arabe (Paris 1996).

Meinecke, M. *Die Mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien* 2 vols. (Glückstadt 1992).

Melikian-Chirvani, A. S. 'Le royaume de Salomon', *Le Monde Iranien et L'Islam* 1 (1971) pp. 1–41.

Melikian-Chirvani, A. S. 'Bronzes inédits de Mossoul', *L'Oeil* 228–229 (July-August 1974) pp, 46–47.

Melikian-Chirvani, A. S. *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th centuries* Victoria and Albert Museum (London 1982).

Melikian-Chirvani, A. S. 'State Inkwells in Islamic Iran', *Journal of the Walters Art Gallery* 44 (1986) pp. 70–94.

Melikian-Chirvani, A. S. 'From the royal boat to the beggar's bowl', *Islamic Art* 4 (1991) pp. 3–112.

Melikian-Chirvani, A. S. 'The light of the world', in ed. R. Hillenbrand. *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia* (Costa Mesa, California 1994) pp. 146–155.

Migeon, G. *Manuel d'art musulman* 1st ed. (Paris 1907); 2nd ed. 2 vols. (Paris 1927).

Migeon, G., M. van Berchem, and M. Huart. *Exposition des arts musulmans. Catalogue descriptif* (Paris 1903).

Monneret de Villard, U. *La Pitture Musulmane al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo* (Rome 1950).

Morgan, D. O. 'Ibn Battuta and the Mongols', *Journal of the Royal Asiatic Society* 11:1 (April 2001) pp. 1–12.

Morgan, P. 'Some Far Eastern Elements in Coloured-ground Sultanabad Wares', in ed. J. W. Allan. *Islamic Art in the Ashmolean Museum* (Oxford 1995) pt. 2, pp. 19–44.

Mundell Mango, M. *Silver from Early Byzantium. The Kaper Karaon and Related Treasures* Walters Art Gallery (Baltimore 1986).

Nouveau Drouot (Paris). *Art Islamique* salle 6, Mardi, le 26 mai 1981.

*L'Orient de Saladin: l'art des Ayyoubides* Institut du monde arabe (Paris 2001).

Petsopoulos, Y. (ed.). *Tulips, arabesques and turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire* (London 1982).

Pinder-Wilson, R. 'The Reliquary of St. Petroc and the Ivories of Norman Sicily', *Antiquity* 104 (1973) pp. 261–306.

Pope. A. U. (ed.). *A Survey of Persian Art* 6 vols. (Oxford 1938–39).

Raby J., and Z. Tanindi. *Turkish Bookbinding in the 15th century. The Foundation of an Ottoman Court Style* (London 1993).

*Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe* 18 vols. (Cairo 1931–91). *(=RCEA)*

Rice, D. S. 'The brasses of Badr al-Din Lu`lu`', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 13:2 (1950) pp. 627–34.

Rice, D. S. *Le Baptistère de St. Louis* (Paris 1951).

Rice, D. S. 'Studies in Islamic Metalwork – III', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 15:2 (1953) pp. 229–38.

Rice, D. S. 'Studies in Islamic Metalwork – V', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 17:2 (1955) pp. 206–31.

Rice, D. S. *The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art* (Paris 1955). [=1955a]

Rice, D. S. 'Inlaid brasses from the workshop of Ahmad a-Dhaki al-Mawsili', *Ars orientalis* 2 (1957) pp. 283-326.

Rogers, J. M. 'On a figurine in the Cairo Museum of Islamic Art', *Persica* 4 (1969) pp. 141–79.

Sarre F., and E. Herzfeld. *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet* 4 vols. (Berlin 1911–20).

Sarre F., and F. R. Martin. *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910* 3 vols. (Munich 1912).

Sobernheim, M. 'Arabische Gefässinschriften von der Ausstellung islamischer Kunst in Paris (1903)', *Zeitschrift des Deutschen Palestina-Vereins* 28 (1905) pp. 176–205.

de Solla Price, D. J. 'An International Checklist of Astrolabes', *Archives Internationales d'Histoire Sciences* (1955) pp. 243–63 and 363–81; and expanded version, Gibbs, S., J. A. Henderson, and D. J. de Solla Price. *A Computerized Checklist of Astrolabes* (New Haven, Yale Department of History of Science, 1973).

Sotheby's (London). *Islamic Works of Art, Carpets and Textiles* (London) Tuesday, 16th April 1985.

Sotheby's (London). *Islamic and Indian Art. Oriental Manuscripts and Miniatures* Thursday 22nd and Friday 23rd October 1992.

Sotheby's (London). *Islamic Art* Thursday 16 October 1997.

Sotheby's (London). *Arts of the Islamic World* Thursday 14 October 1999.

Strzygowski, J. *Koptische Kunst* (Vienna 1904).

Watson, O. *Persian Lustre Ware* (London 1985).

Wiet, G. *Catalogue général du Musée arabe du Caire. Lampes et bouteilles en verre emaille* (Cairo 1929).

Wiet, G. *Catalogue général du Musée arabe du Caire. Objets mobiliers en cuivre et en bronze* (Cairo 1932).

Wiet, G. 'Un chandelier en cuivre au nom de la Sultane Fatima épouse du Sultan Qaitbey', *Syria* 47 (1970) pp. 345–55.

Wilber, D. N. *The Architecture of Islamic Iran. The Il Khanid Period* (Princeton 1955).

Wright, E. J. *The Look of the Book: Manuscript Production in the Southern Iranian City of Shiraz from the Early-14th Century to 1452*, D. Phil. thesis, Faculty of Oriental Studies, Oxford University 1997.




يُنشر هذا الكتالوج ليتزامن ومعرض
**كنوز التحف المعدنية في القصور الإسلامية**
الذي يُعقد في فندق ماريوت غالف في الدوحة، قطر،
في الفترة بين ٢١–٢٩ مارس ٢٠٠٢.

**الكتالوج**
©متحف الفنون الإسلامية، الدوحة، قطر ٢٠٠٢
بالتعاون مع رابطة الفنون الإسلامية، لندن ٢٠٠٢

النص© جيمس ألان ٢٠٠٢
مدخل الأسطرلاب©
فرانسيس ماديسون ٢٠٠٢

ترجمة
د. كورنيليا الخالد وروزيتّا إنترناشونال

التّحرير باللّغة العربية
د. كورنيليا الخالد وروزيتّا إنترناشونال ولمى خضيروف

التصميم
جيم كولاند

التصوير
ألان تابور

تنضيد الطباعة
روڤن كمپيوتايپ

الطباعة
شركة بي. إي. إس.





فهرسة المكتبة البريطانية في بيانات النشر،
يتوفر سجل فهرس لهذا الكتاب
من المكتبة البريطانية

ISBN 0-9542056-1-8





**المعرض:**

التصميم
تشارلز مارسدن ـ سميدلي

الإنتاج
إكسبوتيم

صناديق العرض
غلاسباو ـ هان

مناصب العرض
كولين بولز







